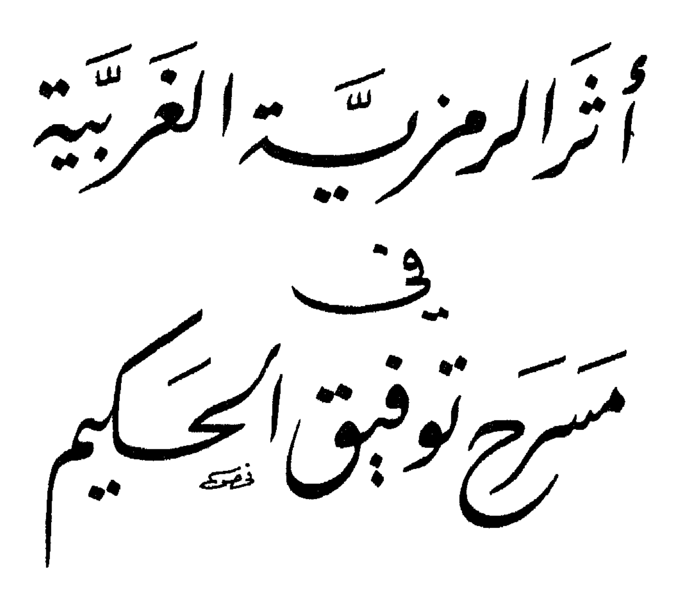
تسعديت آيت حمودي





دار الحداثة
للطباعة والنشر والتوزيع ش.م.م.
لبنان - بيروت ص. ب ١٤/٥٦٣٦

طريق المطار ـ شارع مدرسة القتال
بناية حلمي عويدات ـ تلفون
٨٣٣٩٨٩ ـ ص.ب. ١٤/٥٦٣٦
الطبعة الأولى ١٩٨٦

مقدمة

إذا كانت الدراسات المقارنة تكتسب أهمية في العصر الحديث ، وذلك للصلة الوثيقة بين مختلف الآداب الحديثة ، بعد أن توثقت عرى الاتصالات الثقافية والعلمية والحضارية بين الأمم والشعوب المختلفة ، بفضل تطور وسائل الاعلام الحديثة ، فإنها تكتسب أهمية خاصة بالنسبة لأدب توفيق الحكيم . ذلك أنه يمثل في الأدب العربي وفي نهضته الحديثة ظاهرة فريدة ، اذ استطاع بحق أن يسد الثغرة الموجودة فيه والتي صاحبته طوال تاريخه ، ألا وهي افتقاره للمسرح .

فقد كان من الأوائل الذين ركزوا دعائم المسرح العربي المعاصر ، وأهله لأن يجتاز عتبات التقليد والاقتباس ، وأتاح له أن يأخذ مكانته اللائقة به في الأدب العالمي . وتتجلى هذه الأهمية على وجه الخصوص في أنه استطاع أن يستوعب المسرح الغربي ويتمثل تقاليده ، واتجاهاته تمثلاً واعيا ، ويمزجها بثقافته العربية مزجا أصيلا وذكيا يتلاءم مع طبيعته الخاصة ، وحالة المجتمع العربي الذي نشأ فيه .

وعلى هذا الأساس لا يمكن النظر إلى آثار توفيق الحكيم ، وتناولها منفصلة عن الحركات الفكرية ، والاتجاهات الفنية التي عاصرتها ، وتشكلت متأثرة بها ، ولعل توفيق الحكيم نفسه أدرك أهمية هذه العملية وقيمتها ، حين أكد في كتابه فن الأدب أنه لا ينبغي أخذ الأثر الأدبي بالتناول والنقد « كما لو كان قد وجد ملقى على الأرض كاللقيط لا يعرف له أبا ينتمي إليه فهو فريد عصره ونسيج وحده » وإنما ينبغي « تقييم الأثر

في المحيط الأدبي القومي والانساني ووضعه في مكانه من خانة النوع ومقارنته بالسابقين له في ذلك السجل مبينا مدى تأثيره إياهم ومبلغ اتفاقه معهم في المذهب واختلافه عنهم في المسلك »[1]

وقد لقى أدب توفيق الحكيم اهتماما كبيرا من جانب النقاد والدارسين لكن أغلب هذه الدراسات لم تنصب أساسا على النصوص الأدبية ودراستها دراسة متأنية تستوعب جميع جوانبها الفكرية والأسلوبية ، واتجاهاتها الفنية ، مع ربطها بأصولها ، ووضعها في المكان اللائق بها بالنسبة للأدب المحلي والأدب العالمي . فأغلب هذه الدراسات تقوم على تصنيف هذه الآثار إلى موضوعات تجريدية ذهنية ، وموضوعات اجتماعية ، وما يتبع ذلك من نعت تلك بالرجعية وهذه بالتقدمية ، أو انتهاء تلك إلى « الفن للفن » أو انتهاء هذه إلى « الفن للمجتمع « ولعل السبب في تراوح هذه الآثار عند النقاد بين أقصى اليمين وأقصى اليسار يرجع إلى عدم وضعها في إطارها الملائم ، والنظر إليها باعتبارها أعمالا فنية يحكم تشكيلها منطق خاص وتنتمي إلى اتجاه معين في فن الأدب والمسرح . وينبغي أن نستخدم هذا المنطق لتفهم هذه الأعمال ،والكشف عن عناصرها الباطنية .

وتقتضيني الأمانة العلمية أن أذكر من بين هذه الدراسات التي استعان بها البحث وأفاد منها في استكمال جوانبه : كتاب الدكتور عز الدين اسماعيل « قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر »، ومع أن هذه الدراسة تنصب أساسا على القضايا الفكرية التي تناولها توفيق الحكيم مع مقارنتها بمثيلتها إن وجدت عند غيره من الكتاب ، فإنها تعتبر دراسة نقدية تحاشى فيها المؤلف اصدار الأحكام إيمانا منه بأن التحليل والمقارنة حين يوفيان بغرضهما يتضمنان حكما ما على نحو من الأنحاء .

---

(١) توفيق الحكيم، فن الأدب، مكتبة القاهرة (بدون تاريخ)، ص ١٨

وأضيف إلى هذا المجهود مجهودين آخرين قام بأحدهما الدكتور أحمد عتمان في كتابه « المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم » وهو يقتصر على الموضوعات المستوحاة من التراث الاغريقي ، وثانيهما قام به الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي في كتابه « الأسطورة في المسرح المصري المعاصر » من (١٩٣٣ - ١٩٧٠) وهو في جزءين ، يتناول الكتاب الأول « مصادر الأسطورة في المسرح » ويتناول الكتاب الثاني « الوظيفة بين الأسطورة والمسرح ». وهاتان الدراستان كان الاهتمام الأول فيهما هو تتبع مصادر الأسطورة عند الحكيم ، وقد اقتصرت الأولى على المصادر الاغريقية كما أسلفت وتعرضت الثانية لكل المصادر الأسطورية سواء أكانت اغريقية أو فرعونية أو عربية ، وكانت طبيعة هاتين الدراستين تتسم بالتحقيق والتوثيق ، فهي تنصب أساسا على إيجاد أوجه المشابهة والاختلاف بين الأساطير في مصادرها الأصلية ، واستخدامها في آثار الحكيم التي اتخذت الأسطورة إطارا لها ، بينما أهملت النواحي الفنية وتناول العمل الفني ككل باعتباره تجربة موحدة .

أما دراستي هذه فقد اقتصرت على جانب معين من توفيق الحكيم وهو الذي ينتمي إلى الاتجاه الرمزي . هذا الاتجاه يبدو أكثر وضوحا في مسرحياته « أهل الكهف » و « بجماليون » و « الملك أوديب » و « شهرزاد » و « ياطالع الشجرة » وعلى الرغم من إشارات النقاد المتكررة إلى تأثر الحكيم بالمذهب الرمزي ، وخاصة في آثاره المسرحية الأولى ، فإن هذا الجانب لم يحظ بدراسة كافية ، فبينما يعترف البعض صراحة برمزية هذه الآثار وصلتها بالمذهب المعروف ينتهي في نفس الوقت في تفسير هذه الأعمال إلى طريق مسدود توقفنا أمام فكرة واحدة ، أو مستوى فني واحد ، لهذه المسرحيات تنطمس معه كل الدلالات الرمزية والخلجات الايحائية ، وتتحول معه الشخصيات إلى مقولات فكرية ، وتدرس الأعمال الفنية على أساس هذه المقولات للوصول إلى نتائج محددة ، كما لو

كنا بإزاء معادلة جبرية ، أو قياس هذه النتائج على الواقع الملموس من حياة المجتمع ، أو حياة الفنان الخاصة لاكتشاف صحتها أو خطئها . وفي هذه الحالة لا بد أن نصل إلى نتائج خاطئة . والحقيقة أن الخطأ والتناقض لا يكمنان في العمل الفني ، بقدر ما يكمنان في المنطق النقدي وكأنه من الضروري للشخصية الفنية أن تجيء مطابقة لبعض النماذج البشرية الحية التي التقينا بها في حياتنا العادية . إن مثل هذا التعامل مع العمل الفني وتحويله إلى فكرة مجردة ، يجمد الرمز ، ويحصر معناه في إطار ضيق يهمل كل العلاقات المتداخلة بين الفكرة والتجربة .

والواقع أن الفكرة السائدة في مسرح توفيق الحكيم بأنه مسرح ذهني مجرد ، مسؤولة إلى حد كبير عن إهمال البحث في النواحي الفنية ، والدرامية في هذا المسرح باعتباره تجسيدا لتجربة إنسانية في إطار تقليد فني معين .

إن هذه الدراسة لا تستهدف وضع توفيق الحكيم في « خانة » معينة فهذا الانتماء للاتجاه الرمزي ليس معناه التمسك بحرفية هذا الاتجاه ، وخلو أعمال الحكيم من التأثيرات الأخرى ، إنما يعني بروز عناصر معينة وغالبة في هذه الآثار تشير إلى هذا الانتماء . إن الهدف الأول من هذا البحث هو دراسة آثار توفيق الحكيم دراسة تكفي لوضع أيدينا على نقاط الالتقاء مع الكتاب الآخرين ، وكيفية الاستفادة منهم ، وطريقته الخاصة في المعالجة ولعل هذه الطريقة في تناول الأعمال الفنية ، هي التي تيسر لنا الدخول في عالمها الفني ، وتتيح لنا فهمها فهما صحيحا وسليما .

وتقوم هذه الدراسة على عنصرين :

الأول تحليل الأعمال الفنية ومقارنتها بالأعمال الشبيهة لها عند الكتاب الآخرين ، إيمانا مني بأن الناقد لا يستطيع أن يحل رموز العمل الأدبي إلا بالكشف عن المنابع ، والمؤثرات التي انتقلت إلى الكاتب من

الآداب الأخرى ، والمقارنة هي المحك الأساس للتعرف على الطابع الشخصي للفنان ، على شرط أن لا تقف عملية المقارنة هذه عند الكشف عن أصول العمل الفني ، ومصادره ، والمؤثرات الخارجية ألتي أثرت فيه ، وإنما تتجاوز ذلك إلى النظر إليه باعتباره عملا ابداعيا خالصا .

والثاني هو الاستعانة بأوجه الشبه بين هذه الأعمال والأعمال الأخرى الموجودة في الآداب الأجنبية على تفهم آثار توفيق الحكيم تفهما يكشف عن كل قيمه المكرية والفنية ، ووضعها في إطارها الصحيح الملائم . ومن تم كان اختياري لأعمال فنية كاملة ومقارنتها بما يماثلها من أعمال توفيق الحكيم ، وهي فيما يبدو لي محاولة بناءة بقدر ما هي شاقة ، لأنها تقتضي من الدارس قراءة كل الأعمال الفنية التي تنتمي لهذا الاتجاه قراءة متفحصة واعية واختيار النموذج الملائم ليكون موضوعا للمقارنة . وليس معنى ذلك أن توفيق الحكيم لم يتأثر إلا بهذه الأعمال الفنية ، فبعض الخصائص التي تتسم بها أعماله قد نجدها في آثار أخرى عند هذا الكاتب أو داك ، وإنما يعني دلك فحسب أن هذه الخصائص نجدها مجتمعة بشكل أكبر وأوضح في هذه الأعمال التي جعلتها أساسا للمقارنة .

وقبل الدخول في الدراسات التطبيقية والمقارنة رأيت أنه من الضروري الاحاطة في الفصل الأول بمفهوم مصطلح الرمرية وحدوده التاريخية وفلسفته الخاصة ، ومساره فيما بعد حتى تغلغل في فن وأدب القرن العشرين بمختلف أجناسه واتجاهاته . وتعرضت في الفصل الثاني للمسرح الرمزي للتعرف على أسسه ومقوماته ، وتحليل نماذج منه . وهذان الفصلان يعتبران بمثابة « الأرضية » لمادة البحث والتي من شأنها أن تريد من الرؤ ية والوضوح لأبعاد الرسالة ، ولتكون كمرجع قريب يلتمس فيه القارىء عونا على فهم الأجزاء اللاحقة من الدراسة التي تعتمد أساسا على هذين الفصلين .

وفي دراستي لطبيعة الرمز في مسرح توفيق الحكيم في الفصل الثالث تبين لي أن الرمز يتجاذبه بعدان أساسيان : الأول سميته البعد الأسطوري والثاني سميته الرمز التوليدي . فأما الرمز الأسطوري فيستمد مقوماته أساسا من الأسطورة ، من الأحداث والايحاءات التي تقدمها الأسطورة ، ناهيك بأن الرمز الأسطوري ، والحادثة الأسطورية لا يبقيان داخل العمل الفني على حالهما وإنما يعتريهما التغيير ، وقد يستخدمان لوجوه أخرى خلافا لما أريد لهما في الأسطورة ، فالعناصر الأسطورية تخضع داخل العمل الفني إلى تفاعل عضوي بموجبه تنزاح هذه العناصر تبعا لسياقها في الاستعمال عن دلالتها الوضعية الأصلية أما الرمز التوليدي فلا مرد له الا السياق نفسه ، فهو يتولد من خلال العبارات والألفاظ التي يستخدمها الكاتب ، وما يشحنهما به من طاقات إيحائية . هذان البعدان يتجاذبان البناء الدرامي كله في مسرح الحكيم الرمزي . وتحسن الاشارة هنا أن كل منهما يقوم على ظواهر مترابطة ، العناصر ، ماهية كل عنصر وقف على بقية العناصر ، بحيث لا يتحدد أحدهما إلا بعلاقته بالآخر ، مما يجعلهما يلتحمان التحاما وثيقا بالغايات والمرامي التي أرادها الكاتب ، وهي ما يسمى بالرؤ ية الفنية ، أو الدلالة الكلية للعمل الفني ، وهذا ما قد يرفض مبدأ الفصل بينهما ، ومع ذلك كله فإن الفصل الذي عمدت إليه في البحث والتحليل ليس إلا فصلا منهجيا يعيننا على استشفاف العناصر المكونة لطبيعة الرمز ووظيفته . ولا يذهبن بنا هذا التقسيم إلى العفلة عن التفاعل العضوي القائم بين هذين النوعين من الرمز ، واللذين لا يمكن أن تكتمل الرؤ ية الفنية إلا بالتحامهما .

ولكي تصل هذه الدراسة إلى غايتها وتستوفي هدفها عمدت في الفصل الرابع إلى تحليل ثلاث نماذج من مسرح توفيق الحكيم الرمزي مع مقارنتها بالأعمال التي أعتقد أنه تأثر بها في تكنيكه الرمزي . وهذه الأعمال الفنية قد لا تتفق مع مسرحيات توفيق الحكيم في الموضوع

والتفاصيل ، وإنما تتفق معها في التكنيك وفي وسائل الاداء الفني التي هي عدة الكاتب الأساسية . ويعترف توفيق الحكيم نفسه بأن ما يعنيه ليس حكاية الكاتب بل يعنيه بالدرجة الأولى « فنه وسر صناعته ، وطريقة أسلوبه في البناء ، وخلق الأشخاص ، ونسج الحوادث وأحداث التأثير »[1]. ومن هنا فإن التحليل والمقارنة اتجها أساسا إلى الأسلوب للكشف عن مقوماته الفنية

ويحسن أن أذكر هنا أن الرمز في مسرح توفيق الحكيم هو القانون المنظم للعالم الداخلي للنص أي أنه وسيلة فنية يتحد وضعا بنائيا وتركيبا أكثر مما يحيل أو يشير إلى شيء خارجي أو فكرة معينة لا يتعداها ، فهو يتخذ شكل الاداة الايقاعية القادرة على امداد العمل الفني بالايقاع الصحيح المتناسب مع ايقاع التجربة ، وعن طريق هذا التكنيك الرمزي الأصيل كل الاصالة ، والذي لا يمكن إغفاله أو التحاور عنه يؤدي توفيق الحكيم عددا من الوظائف الدرامية ، وبذلك يفتح الطريق أمام ثروة هائلة من امكانات التجديد في وسائل التعبير المسرحي .

---

(١) توفيق الحكيم، زهرة العمر، مكتبة الآداب القاهرة ، ١٩٤٤، ص١٥٧.

الفصل الأول

المذهب الرمزي

---

١ ـ نشأة المذهب الرمزي .

---

٢ ـ مفهوم المذهب الرمزي في الأدب .

---

٣ ـ أثر المذهب الرمزي في الأدب الحديث .

---

١ ـ نشأة المذهب الرمزي

قامت الحركة الرمرية في وقت كانت فيه الحركة العلمية الوضعية هي السائدة ، وكانت هذه الحركة تخضع كل الموجودات للحس والمنطق ولا تؤمن إلا بالظواهر المادية ، وكانت تعتقد أنه بإمكانها الوصول إلى حقائق الأشياء بوسائلها التجريبية وبالعقل الواعي . وفي وقت طغت فيه المادية أيضا طغيانا كاد يقضي على كل تطلعات الانسان الروحية .

وعلى الرغم من اكتشافات العلم الخارقة لم يستطع فيما يبدو أن يستجيب لمتطلبات الانسان الروحية ، وتوقه الدائم للمعرفة ، واكتشاف الأسرار الموجودة في الكون ، ذلك أنه تبين عجز العلم ووسائله التجريبية عن تفسير مظاهر الكون وأسراره التي لا تخضع للمنطق التجريبي ، ومن جراء ذلك عم الشعور باليأس ، وظهرت روح من التمرد والثورة ضد الواقع الطاغي وضد الأشكال الفنية القائمة ، فأعلن البعض إنكارهم الشديد لحرمان الفن من الفكر ، وثاروا ضد اليوناسية ، وأحسوا كذلك أن الحياة أوسع من الواقع الخارجي المادي ، فأعلنوا الثورة ضد المذهب

الطبيعي ، وكان في اعتقادهم أن الحقيقة لا توجد في عالم المظاهر فحسب ، ولكن الحقيقة شيء خفي متأصل في الأشياء ومن ثم كانت الثورة ضد المذهب الوضعي الايجابي وهكذا ارتفع في أواخر القرن التاسع عشر إعصار من التمرد ضد : « الوضعية ، والطبيعية ، والبرناسية » طغاة العصر الثلاثة الذين ينبغي محاربتهم « وعلت صرحات تنادي بتحرير كل ما خنقته الحضارة المادية مدة طويلة ، الا وهو هدا العالم المقدس الذي هو « النفس » وكل ما تموج به من انفعالات ورغبات ، وأحلام »[1].

وقل إيمان الناس بقدرة العلم على تحقيق السعادة الكاملة لهم ، وأخذت الميتافيزيقا تستعيد نفوذها بعد أن اعتبرها العلم الوصعي لعبة ترفيهية يبغي استئصالها من الأذهان ، وذلك بفضل العالم الانجليزي « سبنسر » الذي أعلن رفضه لفلسفة « أوغست كونت » الوضعية ، وقرر أنه لا يمكن للإنسان أن يصل إلى معرفة الأسرار المختلفة للكون ، وأن هناك قوة غريبة سيظل الإنسان عاجزاً عن إدراك حقيقتها ، وسيبقى المجهول مجهولا ، وبذلك أحيا الاحساس الديني الذي قضت عليه الوضعية الإيجابية[2].

وقد ترجم كتاب « المبادىء الأولى » (لسبنسر) إلى الفرنسية سنة ١٨٧١ وفيه يقول : « أي غرابة فيما يصادف العقل البشري من ابهام لا يقوى على معرفته ؟ إنه أعد لكي يفهم ظواهر الأشياء ولا يعدوها إلى ما خفي وارء أستارها . ولكننا في الوقت نفسه لا نستطيع أن ننكر هذا

---

(١) Guy Michaud, Méssage Poetique du symbolisme, Libraire Nizet, Paris 1966, p.403.

(٢) P. Martino, Parnasse et symbolisme, 2e ed, librairie armand colin, Paris 1970, p 120- 121.

الشعور الذي تضطرب به نفوسنا من أن وراء هذا الغشاء الظاهر حقيقة كامنة ، حسب العقل أن يدركها . أما إذا هم نحوها بالتحليل والتعليل فأنه يخر صريعا عاجزا »[1].

واضح من كلامه هذا أنه يخالف بشدة فلسفة « أوجست كونت » الإيجابية التي سادت فرنسا والتي أعلن فيها أن لا شيء وراء الظواهر المحسوسة ، وأن العالم كله خاضع للمنطق والعلم التجريبي ، وأن البحث الميتافيزيقي عبث صبياني .

وصاحب الحركة العلمية تقدم البحوث النفسية ، ووصلت هذه البحوث إلى أن للانسان حالتين إحداهما واعية يدركها العقل والأخرى غير واعية لا يمكن للعقل إدراكها . وفي سنة ١٨٧٧ ترجم أيضا إلى الفرنسية كتاب « هارتمن » في فلسفة « اللاوعي »، وفيه فرق بين الشعور واللاشعور ، وأكد أن هذا الأخير هو الذي يوجه تصرفات الانسان وسلوكه ، وله القدرة على الخلق والإبداع[2]

أما « فرويد » فإنه رأى بدوره أن للإنسان حالتين إحداهما شعورية ، والثانية لا شعوريه ، ولا يمكن للعقل إدراك الحالة اللاشعورية ولا معرفة الاسرار التي تنطوي عليها . وهي التي تسيطر على الإنسان وتوجه سلوكه ، كما أنها تمثل جوهر الإنسان ، بحيث تكون الجانب الحقيقي فيه بينما يبقى الواقع الموضوعي وهما[3].

وبذلك تنبهت الأذهان إلى أن هناك حقائق وراء هذه الظواهر المادية التي نراها ونحسها لا تدخل بطبيعتها في نطاق التجربة ، وأن العقل

---

(١) عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها، وتاريخها وأصولها ط ٣، دار الفكر، ١٩٦٢، ص ٢٧٣ .

(٢) P. Martino, Parnasse et symbolisme, p.121

(٣) عمر الدسوقي، المسرحية، ص ١٧٤ .

الواعي ليس كل شيء في التوصل إلى المعرفة . لهذا اتجه بعض الأوروبيين في هذه الفترة إلى دراسة الأديان والفلسفات الروحية علهم يجدون في ذلك وسيلة لاستكشاف المجهول ، وإشباع الرغبة في استطلاع الأسرار . وقد توجهوا إلى فلسفة أفلاطون ، وأعجبوا بنظرية المثل الأفلاطونية التي تقول أن كل شيء ني عالم الحس له نظيره في عالم العقل سابق في الوجود ، وهو الفكرة أو المثال أو المعنى الكلي الدي صورت الجزئيات على مثاله[1].

وتعلق الشباب الثائر بفلسفة « شوبنهور » الالماني التشاؤمية التي تؤكد روح القلق والحيرة في الوجود المليء بالألغار والرموز وحيبة الأمل من إنجازات العلوم المختلفة[2].

وتمثلوا أيضا نظرية الوهم البودي التي اعتمد عليها « شوبنهور » في فلسفته وهو القائل : « العالم هو فكرتي عنه » والقائل أيضا : إن نقاب الوهم هو الذي يغشى على أبصار الفانين فيريهم عالما لا نستطيع أن نقول عنه أنه موجود أو غير موجود[3]. . . » .

إذن فقد تعاونت نظرية المثل الأفلاطونية وفلسفة « شوبنهور » التشاؤمية ، ونظرية الوهم البودي ، والحركة الدينية على خلق نزعة مثالية وميتافيزيقية توجه الانسان إلى التفكير فيما وراء الظواهر المحسوسة . ومن ثم أخذ الحماس يتزايد حول الرواية الروسية ، باعتبار أن الأدب الروسي يسوده طابع التصوف والدين ، لأن روسيا لم تكن تطغي فيها النزعة العلمية العقلية المادية آنذاك طغيانها في باقي البلدان الأوروبية ، فساعد

---

(١) د. درويش الجندي ، الرمزية في الأدب العربي ، ط القاهرة مكتبة نهضة مصر ، ١٩٥٨ ، ص ٧٣ .

(٢) P Martino, Parnasse et symbolisme, p 121.

(٣) درويش الجندي ، الرمزية في الأدب العربي ص ٧٤ ، ٧٥

هذا الأدب الروسي على التعلق بالفلسفة العيبية ومناهضة الاتجـاه العلمي الذي ساد أوروبا في القرن التاسع عشر(١)

وقد كان لموسيقى « فاجنر » و « أوبراته » أثر كبير على ظهور الحركـة الـرمريـة ، وذلك لأن هـذه الموسيقى كـانت ذات طابع يمتـار بـالأحـلام والأساطير وتسوده النزعة العيبية(٢).

وبـالمثل كـان لمدرسـة قبـل رفـائيـل أثـر كبـير عـلى ظهـور المـذهب الرمزي ، وقد انتشرت هذه المدرسة في انجلترا وهي تدعو إلى التـورة على الفن الأوروبي الـوثني الذي استحـدثه فنـانوا حـركة « البـرناسيـين » وإلى الرجوع إلى الفن الأوروبي المسيحي ، كـما كان في العصـور الوسـطى قبل ظهور روفائيل ، وتمتاز مدرسة « مـاقبل روفـائيل » بـالبساطـة في التعبير ، وتمجيد الاحساس المباشر ، ووصـع الشعور الشخصي في المكـان الأول ، والرمز في الأدب ، والتمرقة ما بين مادة الشعر ومادة النثر(٣).

وقـد سبقت الآداب الشمـاليـة الأدب الفـرنسي إلى بعض مـلامـح الـرمزيـة لأن هذه الآداب يـطغى عليها الاتجـاه الغيبي ، ويرجـع البعض ذلك إلى أثر البيئة ، حيث أن تلك الأقاليم يلفهـا الضباب وتتكـاثف فيها السحب ، فـلا تظهـر فيهـا زرقـة السـماء وتتلون الأشيـاء بلون غـريب ، وتطغى عليها الشفافية والغموص ويبدو دلـك في أدب « حوتـه » الألماني (١٧٤٩ ـ ١٨٣٢) وأدب « ولـيـم بـلبـك » الانـجـليـزي (١٧٥٧ ـ ١٨٨٢)

وقد سبقت أمريكا أيضا فرنسا إلى الرمزية بفضل الأديب القصصي الشاعر « ادجار آلان بو »، وكان ذا أتر عميق عـلى رواد الرمـزية وخـاصة

(١) P Martino, Parnasse et symbolisme, p.121.

(٢) د. درويش الجندي، الرمرية في الأدب العربي، ص ٨٠.

(٣) درويش الجندي، الرمرية في الأدب العربي، ص ٨٤.

منهم «بودلير» فقد عكف على قصصه يقرأها ويترجمها ونشرها سنة ١٨٨٤ فكان لهذا النوع من الأدب فضل الاسراع بظهور الرمزية باعتبارها مذهبا أدبيا(١).

وجاء بعد ذلك « ملارميه » وتعلق هو الآخر بأدب « ادجار آلان بو » وكان يحاضر كل يوم ثلاثاء في صالونه بشارع روما في باريس ، في جمع من أصدقائه فأثر ذلك على الاتجاه الشعري ، ودفع بالرومانسية إلى نهايتها . وكان هدفه هو تخليص الشعر مما هو ليس من جوهره ، فكان يرفض الشعر القائم على تنويب الموضوعات ، أو الافراط في إبراز الشعور ، أو وصف الطبيعة ، وبعبارة أدق رفض كل الأشكال الفنية القائمة مثل الرومانسية ، والبرناسيه ، والطبيعية ، ورأى أن الشعر الحقيقي يتمثل في اكتشاف تلك العلاقات الخفية الكائنة بين الألفاظ وبين ما يفوق الوصف أو التعبير(٢)

وكانت الرمزية في مراحلها الأولى تدعى (بالانحطاطية) وكانت هذه الحركة في بدايتها فلسفة أكثر منها أدبية ، وقد أعلنت جريدة « المنحطين » المسماة باسمهم (Le Journal Le Décadent) سنة ١٨٨٦ . أن « المنحطين » ليسوا مدرسة أدبية ، ورسالتهم لا تتمثل في الانشاء ، ولكن رسالتهم الأساسية تتمثل في الهدم والقضاء على كل قديم ، وكانت هذه الحركة تتسم بالفوضى وعدم التركيز على شيء معين ، والنزوع إلى قلب المحالات الذهنية(٣) . فهي عبارة عن مرحلة سلبية تتضمن هروبا

---

(١) Grand Larousse ensyclopedique, Tome IX, Paris, 1964, Ar, Symbolisme, p 103

(٢) Klever Haedens, Une Histoire de la litterature Française, Bernard grasset, Paris VI^e (S d.), p 274.

(٣) P Martino, Parnasse et symbolisme, p 124- 125

من الحياة ومن الأشكال الفنية القديمة . ولم يستطع المنحطون أن يتجاوزوا حدود الرفض والهدم إلى ارساء قواعد فنية جديدة . لقد انطووا فقط على أنفسهم البائسة ، وعبروا عن حزنهم وهمومهم ، وحنينهم إلى عالم أفضل ، ومع ذلك فقد مهدوا السبيل للرمزية، لتصبح فيها بعد عقيدة أدبية(١) .

وأول من أطلق على هذه الحركة اسم « الرمزية » هو (جاك موریاس) سنة ١٨٨٦ ودافع عن الرمزيين دفاعا حسنا حين أعلن في جريدة (Le Figaro) في ١٨ سبتمبر ١٨٨٦ عن بيان المدرسة الرمزية. فأكد ضرورة البناء إلى جانب الهدم ، وأعلن أيضا رفضه للشعر التعليمي ، والوصف الواقعي ، مبينا أن الشعر الرمزي يتوق إلى أن يلبس الفكرة المطلقة شكلا محسوسا ، وهذا الشكل ليس غاية في ذاته ، وإنما يهدف إلى التعبير عن الفكرة وفي الوقت نفسه يظل خاضعا لها ، وبالمثل فإن الفكرة بدورها لا يمكن أن تبدو في الفن مجردة خالية من الاستعارات والتشبيهات الخارجية . لأن السمة الجوهرية في الفن الرمزي ليس إبرار الفكرة الواضحة في ذاتها . وعلى ذلك فإن كل ما يبدو في الأدب الرمزي من مشاهد الطبيعة وحركات الناس وأفعالهم ، والمظاهر المادية المحسوسة ليست مقصودة لذاتها وإنما لكونها مظاهر بسيطة يقصد بها تمثيل صلتها الخفية بالأفكار الجوهرية(٢).

ومن أشهر الأدباء الرمزيين : « ستيفان مالارميه » الذي أرسى قواعد هذا المذهب ، ويعد بودلير الرائد الأول لهذا المذهب فقد صودر ديوانه « أزهار الشر » حين نشر لأول مرة سنة ١٨٥٧ وحكم عليه بغرامة حتى تحذف بعض القصائد التي عدت خارجة عن القانون وربما كان

---

(١) Guy Michaud, Message Poétique du symbolisme, p 403- 404

(٢) P. Martino, Parnasse et symbolisme, p.130- 131

ذلك سببا في لفت الأنظار إلى هذا الديوان ودراسته والدفاع عنه . لقد أعلن (هيجو) حين أطلع على هذا الديوان أن المؤلف كشف في الشعر عن « رعشة جديدة »[1].

ويضم هذا الديوان قصيدته التي يعبر عنها عن التآلف بين مختلف مظاهر الكون ، وهي بعنوان « العلاقات » . ونظرية العلاقات هذه تمثل عنصراً مهماً في فلسفة الرمزين ، كما أكد أن الشعر الحقيقي لا بد أن يكون جديداً ، وأن يكون ثمرة للتأمل العميق والصياغة المكينة . أما رامبو فهو شاعر الرمزيين الثائر ، وهو الذي وضع نظرية السمع الملون الذي هو باب من أبواب نظرية العلاقات . وتمكن (رامبو) بذلك من أن يخلط بين الحواس المختلفة ، فمزج الحس بالنظر والسمع ، وحقق من ذلك اندماجا وتفاعلا أديا إلى خلق جو شاعري باطني وتفاعل نفسي يوحي بأحاسيس ما وراء الواقع الملموس[2]. أما فرلين فقد كان أول الأمر من البرناسيين ثم ابتعد عنهم بتأثير من ديوان « أزهار الشر »، ووضع كتاب (الفن الشعري) ۱۹۷۳ ، الذي يهاجم فيه البرناسية[3].

ومن الشعراء الآخرين : « تريستان كوربير » و « لوتريامو » و « جوستاف كان » و « جول لافورج » و « البير سامان » و « فرنسيس جيمس » و « ادوارد دي جردان » و « شارل موريس » و « بيير دي سوزا[4] .

---

(١) د. درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي ص ٩٦.
(٢) عمر الدسوقي، المسرحية، ص ٢٨٢.
(٣) د. درويش الجندي، الرمرية في الأدب العربي، ص ٩٨.
(٤) Larousse du XX^{e} siècle, Paris 1932, Ar symbolisme p.564.

وقد اهتدى بعض الأدباء الأجانب بهذه الحركة وخاصة شعراء بلجيكا ، ومنهم : (لويلا جورج) و (رودنباخ) و (ميترلينك) و (فرهيرن)[1]. وكان للمذهب الرمزي مجلات وجرائد تدافع عنه وتنشر نتاج الأدباء الرمزيين ، وأفكارهم منها : « الفاجنرية » التي تأسست ١٨٨٥ ، و « المجلة الرمزية » التي أسسها (جوستاف كاهن) و (موريباس) ١٨٨٦ ، و (ما يكتب في سبيل الفن) ١٨٨٧ ، و (ميركيردي فرانس) ١٨٨٩ . وهي المجلة التي تتحدث باسم المدرسة الرمزية ، و (المجلة البيضاء) ١٨٩١ ، إلى غير ذلك من المجلات التي كانت تعد في هذه الفترة بالمئات[2] ، وقد تعاون فيها جميع الشعراء الرمزيين البارزين ، فكانوا يقدمون فيها قصائد شعرية ، ومقالات نقدية وتفسيرات حول المذهب ، كما كانوا يردون فيها على خصومهم

* * *

مفهوم المذهب الرمزي في الأدب

الرمزية ـ كما تحددها أغلب الموسوعات الأدبية ـ حركة أدبية فنية ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر[3] كرد فعل ضد البرناسية التي كانت عبارة عن فن تصويري يرتبط بالواقع ارتباطا وثيقا ، ويقوم بعرضه عرضا مباشرا في أشكال تجسيمية وذلك بهدف الربط بين الشعر والنحت ، وبهدف الابتعاد عن العنصر الذاتي لدى الشاعر . أما الرمزيون فقد رفضوا مثل هذا النوع من الفن ، ورأوا أن الشعر ينبغي أن يعبر عن الاختلاجات النفسية الدقيقة ، وعن الانفعالات اللاشعورية العميقة التي

---

(١) Klever haedens, Une histoire de la litterature française, p.289.

(٢) P. Martino, Paranasse et symbolisme, p.134.

(٣) Grand Larousse encyclopédique, Ar symbolisme, p.103.

هي اقرب إلى الدلالات اللغوية النفسية ، وأقوى وسائل الايحاء[1] غير أن عرض مثل هذه الظاهرة الأدبية لا يحتاج إلى تعريف محدد بقدر ما يحتاج إلى عرض مبسط للمبادىء الأساسية التي قامت عليها ، والظروف المؤثرة في نشأتها وأوجه تأثيرها المختلفة على الأنواع الأدبية .

وتستند الرمزية في مفهومها العام إلى فكرتين أساسيتين :

أولاهما مثالية أفلاطون التي تنكر حقائق الأشياء المحسوسة ولا ترى فيها غير صور ترمز للحقائق المثالية البعيدة عن العالم الواقعي[2]

وثانيتهما الفكرة القائلة ، أن عقلنا الواعي له مجال محدود ، وذلك لأن حلف هذا العقل الواعي مجال واسع يعمل فيه اللاشعور ، وهو الذي يحدد سلوكنا وتصرفاتنا في أكثر الأحيان ، وإلى اللاشعور يرجع الفضل في الخلق والإبداع الفني[3]، لذلك كان رواد الرمزية يسعون جاهدين لاكتشاف هذا العقل الباطن وعالم اللاوعي والتعبير عنها . فالرمزية بهذا المفهوم جاءت لتعبر عن عالم مثالي ، عن الحقيقة الجوهرية التي تختفي وراء العوارض المحسوسة ، وإذا كانت الحركة العلمية الوضعية قد اعتقدت في أنها ستصل بوسائلها العلمية التجريبية وبالعقل الواعي إلى حقائق الأشياء ، فقد تبينت هذه الحركة أن هذا العالم المادي الذي نعيش فيه ونحسه ما هو إلا صورة لعالم آخر أجمل وأكمل ، والحقيقة عير هذه المظاهر المادية التي نحسها ونراها ، وإنما خلف كل ما هو ظاهري شيء آخر مستتر ، وبجانب ما هو محتمل وقابل للتبدل والتغيير حقيقة خالدة ثابتة أرفع وأمثل ، والأشكال التي نراها ونحسها ما هي إلا صفات خارجية للأفكار ، وهذه الأفكار الجوهرية (Les Idées Primordiales) تمثل بالنسبة

---

(١) Larousse du XX^e^ siècle, Ar, Symbolisme, p.564

(٢) د محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار النهضة، ص ١٠٨ .

(٣) د درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي، ص ١٠٢ .

للرمزيين روح الكون أو حقيقة العالم . وقد تبـدو هذه الحقيقـة للفيلسوف مجردات ذهنية ، وأفكارا عادية جامدة صامتة ، أما الشـاعر فـأنه لا يبحث عنها ليعرفها ، ولكنه ليختبرها ويحسهـا في الانفعالات التي تثيـرها لـديه . يقول (شارل موريس) : « إن الجميل هو جلاء الحق ، إنه إشعاع الحقيقة من الرموز التي تجردها من جفـافها وجمـودها وتجعلهـا من متع الحلم »[١]. ويقول (اندري جيد) « إن الحقائق مختبئة وراء الأشكال الـرمزيـة ، وكل موجود هو رمز للحقيقة وكل ما يقع تحت الحس ويظهر إنما هو رمـز »[٢]. فالعالم إذن مادة وجوهر والأشياء تختلف بحسب مظاهرهـا الماديـة ، أما في الجوهر فإنها تتقارب وتتشابه ، والأفكار الجوهرية ـ كما يعتقد الرمزيون ـ لا تظهر أبدا في ذاتها منفردة ، ولكنها تبدو لنا في العلاقات التي نكتشفها فيما بينهـا ، وفي الخيوط الـدقيقة الخفيـة التي تربـطهـا وتجمعهـا في نـظام دقيق وإنسجام رائع لتكتسب بذلك معنى بالنسبة للانسان . ولكن أي إنسـان ؟ إن الإنسـان الوحيـد الذي يستـطيع أن يتجـاوز مظاهـر العالم المتنـاثرة ولا يعتبـرها سـوى رموز لهـا مغزى عميق ، هـو الشاعـر كما يـرى ، (شارل موريس) : إن الشاعر « يتأمل الحياة ويفسـر مغزاهـا بالجمـال ، وبمعانيهـا الـرفيعة السـامية ، وليس بـظواهرهـا المباشـرة »[٣]. فالجمـال والمعنى عند الـرمزيـين ما هـو إلا الإنسجام الخفي والنـظام الـدقيق الـذي يحكم روح العالم . فإذا توصل الشـاعر إلى إدراك هـذه الحقيقة عـرف المكان الحقيقي للإنسان في الكون فهو (المركز) وهو الكل ، ولا حقيقة لهذا الكون إلا في ذات الإنسان ، ولا وجود له إلا بقدر ما تلتقي فيه ذاته بالجـوهر[٤]. ومن هنا يعتقد الـرمزيـون كما يقـول (فرلـين) : « إننا لا نبصـر الكون إلا من

---

(١) Guy Michaud, Message Poétique dy symbolisme, p.406- 407

(٢) اسماعيل رسلان، الرمزية في الأدب والفن، ص١٠٦.

(٣) Guy Michaud, Message Poétique du symbolisme, p.406.

(٤) Ibid, p:407.

خلال ذواتنا ، ولا نرى هذه الأشياء إلا حسب أذهاننا ، لأننا في الواقع لا ندرك الأشياء ذاتها ، ولا نرى فيها ولا نحس إلا أنفسنا ، فمعرفتنا للأشياء صادرة عن إحساسنا بها ، بل إنها نحن »[1]. لأن العالم الداخلي للإنسان هو الذي يعطي للأحاسيس والأفكار ألوانا خاصة . وبناء على ذلك فإن هذه الألوان تمثل الحقيقة بالنسبة للرمزيين ، وحتى ما بقي مبهما غامضا لم يلون له في نظرهم معنى خاص ، فالبياض يرمز إلى الصمت أو الضباب ، وكل ما يبدو في الأدب الرمزي من اللمعان والبريق المبهم والارتعاشات الغامضة الهاربة ، كل ذلك يمثل في نظرهم العالم الداخلي المعقد الغامض[2] .

لذلك ارتفعت صرخات الرمزيين تنادي بتحرير العالم الداخلي للإنسان الذي خنقته الحضارة المادية مدة طويلة ، وتحرير النفس بكل ما تزخر به من أحاسيس وانفعالات ورغبات وأحلام ، ومن ثم انطووا على هذه النفس يتأملونها ويسبرون أغوارها علهم إن وجدوا حقيقتها الخالصة أن يجدوا جوهر الوجود المادي (فيتمتعوا بالمطلق المنشود) وخاصة بعد أن اكتشف اللاشعور وأهميته في تحديد سلوك الإنسان وتصرفاته وكذلك أهميته في الخلق والإبداع الفني ، وقد فتح هذا الاكتشاف (لأنا العميق) للرمزيين ـ كما يقول (جي ميشو) ـ بابا واسعا على « اللامرئي » (L'invisible) فخلف عالم الشعور والواقع اليومي حدسوا شيئا خفيا ، واكتشفوا أن الأشياء لها روح ، وأنها تجد صداها في النفس الإنسانية ، فهي على علاقة معها ومن هذا الإنسجام بين النفس والمظاهر الخارجية

---

(١) Gustave Lanson, P. Tuffrau, Manuel illustre d'histoire de la litterature française, 3e ed., Librairie hachette, Paris 1962, p.710

(٢) Dictionnaire des lettres françaises, le 19e Siècle, Paris 1972, Ar, Symbolisme, p.430.

يمكن للشاعر أن يلتقط صوره ، وأن يستشف الكون بفضل الرؤى الهاربة[1] ، وبفضل استقصائه لهذا العالم الداخلي وهو في حالة الحلم ، حيث يتضح كل شيء أمام الفكر فيبصر في حوادث الكون ترابطا جديدا لم يتسن للعيون أن تراه من قبل ، إذ يتعطل المنطق ويعمل الخيال وحده في توليد الصور من أعماق الشاعر فالأعماق أو ذات الشاعر هي مدار الانتاج الفني ، وهذا ما جعل الرمزيين يتوسعون في أسطورة (نرسيس) باعتباره رمزا لتأمل الذات . واستجلاء مكنوناتها »[2].

وهكذا يعتقد الرمزيون أن الحقيقة الأبدية تكمن في ذواتهم يقول (ملارميه) : « وبعد أن وجدت نفسي وسط دائرتها ، تمسكت كالعنكبوت بخيوط خرجت من حيز فكري ، أحوك بها حيث تتلاقى في أبدع التطريز . . . وما الخلود النسبي إذا قيس بغبطة تأمل الأبدية إذا أتمتع بالأبدية وأنا حي في عمق نفسي »[3]. لهذا ابتعد الشعراء الرمزيون عن الواقع وعن معالجة الموضوعات الاجتماعية والسياسية ، لأنها في نظرهم أعراض زائلة لا تمثل الحقيقة الأبدية الخالدة . وقد دعا (ملارميه) زعيم المذهب الرمزي الشعراء إلى الابتعاد عن الواقع لأنه حقير . يقول في ذلك : إن مثل الواقع متل رماد لفافة (التبغ) والمدخن إنما يطرح رماد اللفافة لتزداد بذلك اشتعالا وليتاح للدخان أن يتصاعد منها »[4]. ولم يكتف الرمزيون بالابتعاد عن الواقع ولكنهم ذهبوا أبعد من دلك ، فاعتقدوا أن موضوع الشعر في حد ذاته معدوم ، فإبراز الشعور أو الإحساس في الشعر ليس شعرا ، ووصف الحالة النفسية ليس شعرا ،

---

(١) Guy Michaud, Message Poétique du symbolisme, p.406

(٢) (أنطوان غطاس كرم)، الرمزية والأدب العربي الحديث، ط دار الكشاف، بيروت ١٩٤٩، ص ٧٤.

(٣) انطوان عطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، ص ٧٥.

(٤) د. درويش الجندي، الرمرية في الأدب العربي، ص ١٠٣.

ووصف صورة ليس شعرا ، ولكن الشعر الحقيقي يتمثل في اكتشاف تلك العلاقات الخفية الكائنة بين الألفاظ وبين ما يفوق الوصف والتعبير(١).

فجوهر الرمزية بهذا المفهوم يتعالى عن كل ما هو محسوس ومحدود ويتمثل في الإيمان بعالم من الجمال المثالي ، وفي الاعتقاد بأن هذا العالم لا يمكن أن يتوصل إليه إلا عن طريق الفن وحده ، وقد يجتمع الحق والخير والجمال في الشعر لكن دور هده لا يكون إلا دورا ثانويا عرضيا بالنسبة إلى دور الجمال والغاية التي يستهدفها الشعر هي الانفعال الجمالي(٢)

إن الحقيقة التي يتوصل إليها الشاعر ذاتيا هي الحقيقة الشعرية . لكن هذا التركيز على العالم الداخلي يختلف اختلافا شديدا عما هو عند الرومانسيين باعتباره ترجمة سطحية للمشاعر الداخلية . لقد حاول الرمزيون جاهدين تجنب السطحية والمباشرة ، فلجأوا إلى مستويات ادائية من شأنها الإيحاء لا التقرير ، وصهر التجربة الشخصية في حقيقة سامية أرفع وأشمل . وذلك بهدف الوصول إلى الشعر الصافي الذي كان ميلا رميه يتحدث عنه ، والذي بذل مجهوداً ضخماً لتحقيقه وسواء أنجح المذهب الرمزي في تحقيق هذا الطموح ـ وهو الوصول إلى المطلق أو الحقيقة ـ أم لم ينجح في ذلك ، فقد أعلن بحق ووضوح أن هذا هو هدف الشعر الحقيقي(٣) ، ولا شك أن هذا هو هدف الفن بصفة عامة .

ولكن كيف يتوصل الشاعر إلى هذه الحقيقة الباطنية ؟ إن الحقيقة عند الرمزيين لا يمكن استخلاصها من وقائع الحياة اليومية التي ندركها بحواسنا الخمس ، كما أنه لا يمكن الوصول إليها عن طريق العقل ، وذلك لأن الطريق الوحيد إلى الحقيقة هو الحدس الفطري .

---

(١) Klever Haedens, Une Histoire de la litterature p.274.

(٢) د. درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي، ص ١٠٣

(٣) Guy Michaud, Message Poétique du symbolisme, p.408.

وبذلك يكون الشعر نوعا من المعرفة ، ولكنها ليست المعرفة القائمة على الاستدلال ، ولا المعرفة المنطقية ، ولا المعرفة التحليلية . فهناك طريقة أخرى للمعرفة وهي « القلب » مثلما يقول (باسكال) أو كما يسميها (برجسون) (الحدس)(١).

وبواسطة هذا الحدس أو المعرفة الوجدانية يمكن تخطي الحقيقة الفردية إلى الحقيقة الأسمى ، ويمكن إدراك جوهر العالم من خلال نسبية الوجود .

إن لدى الشاعر رسالة وهذه الرسالة تتمثل في أن يخلق لدى القارىء نفس حالة التنوير (L'illumination) التي مر بها أو على الأقل حالة معادلة لها ، وإذا لم يكن في الإمكان التعبير بدقة عن التجربة ، فلا أقل من الإيحاء بها . والإيحاء يمثل عنصرا أساسيا مهما في الأدب الرمزي ، يقول ملارميه : « إن تسمية الشيء حذف لثلاثة أرباع لذة الشعر ، إن السعادة تتحقق في أن تخمن قليلا قليلا والإيحاء في الشعر يخلق جوا من الحلم ». ويقول في موضوع آخر : « إن الشاعر يجب أن لا يتمسك بشيء سوى الإيحاء(٢) .

ويلعب عالم العقائد والغيب دورا كبيرا في الصور الرمزية ، ففيها يختلط الشعور باللاشعور ، وعالم الأشباح والأرواح بعالم الناس وذلك للإيحاء بمعالم النفس الدقيقة واختلاجاتها الغامضة ويؤكد هذا النزوع نحو الغيب والمجهول ، والوصف الأسطوري والتقاليد الفولكلورية يؤكد هذا كله ظمأ الرمزيين إلى الحقيقة العميقة الشاملة . إن ذلك محاولة منهم لتخطي الحقيقة الفردية الذاتية إلى الحقيقة الأسمى . . . . وانطلاقا من كل ما هو ذاتي إلى العام الشامل المطلق . إن الأساطير تمثل « الشعور

---

(١) Ibid, p.408.

(٢) Guy Michaud, Message Poétique du symbolisme, p.409.

الجمعي »، فالرجوع إليها يعتبر بمثابة الرجوع إلى « ذاكرة الأصل »[١].
وبذلك يستطيع الشاعر أن يبعث لدى القارىء نوعا من الذكرى الغامضة اللذيذة « ذكرى لشيء لم يره أبدا » ـ مثلما يحدث تماما في الأحلام حيث تتراءى لنا أشياء لم نرها أبدا في حياتنا الواعية ، ولكن في الحلم تبدو لنا كأننا نعرفها من قبل ـ فالشاعر بذلك يخلق لدى القارىء نوعا من الحلم مثلما يعبر عن ذلك (رامبو) بقوله : « رضيت نفسي على خلق الأحلام الوهمية البسيطة فكنت أرى في جلاء مسجدا في مكان مصنع وحوقة لضرب الدفوف أفرادها من الملائكة . . . وعربات صغيرة متحركة المقاعد تسير في الماء ، وحجرة استقبال في قاع بحيرة . . فأجد في النهاية أن هذا التهويش الفكري قد اكتسب صفة التقديس[٢].

وتعتمد فلسفة الأحلام عند الرمزيين أساسا على فكرة جهل حقيقة العالم . فهذا العالم مجموعة حوادث دائمة التطور والحركة وليس لها حقيقة ثابتة ، لذلك يعتقدون أن أصح تعبير عن الحقيقة المتحركة المبهمة هو التعبير عنها بصورة متحركة تجمع بين الوضوح والحيرة ، وتحوم حول الفكرة بشيء من الغموض ، وقد يتخذ الأديب الرمزي رمزا واحدا لعدة أفكار ، أو يتتبع نفس المعنى من خلال عدة رموز متشابكة ، وفي تلك الرموز يخفي المفتاح ولا يقدم للقارىء سوى عبارات من تشابيهه المختلفة ويترك له بعد ذلك المجال لذهنه لكي يستنبط المغزى بنفسه »[٣].

والأدب الرمزي في أكثر الأحيان يعبر عن ناحية دقيقة من الذات ، ولا شك أن الغموض أنسب إلى توليد الحالة الدقيقة الغامضة في النفس ،

---

(١) Ibid, p 405.

(٢) د محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن ط ٣ مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٢، ص ٤٠٠ ـ ٤٠١.

(٣) Dictionnaire des lettres françaises, le 19e siècle, Ar, Symbolism, p.429.

لأنه من العسير التعبير عن الأغوار الذاتية في النفس الدائمة الحركة بشكل جامد واضح ، والغموض هو المفتاح السحري الذي يفتح باب الأحلام ، والحلم في فلسفة الرمزيين يغمر كل شيء ، والحقيقة عندهم مبطنة بالحلم . يقول بودلير : « ليس لكل ما في الأرض إلا وجود جزئي وما الحقيقة الحقة إلا بالحلم »(١).

لذلك كان الأدب الرمزي يسوده نوع من الغموض ، وهذا الغموض يرى فيه الرمزيون جمالا لا يتحقق في التعبير الواضح . يقول (بودلير) « شيئان يتطلبهما الشعر : مقدار من التنسيق والتأليف ومقدار من الروح الأيحائي أو الغموض ، يشبه مجرى خفيا لفكرة غير ظاهرة ولا محدودة ، والشعر الزائف هو الذي يتضمن إفراطا في التعبير عن المعنى بدلا من عرضه بصورة مبرقعة ، وبهذا يتحول الشعر إلى نثر »(٢).

والشعر بهذا المفهوم يترك في نفس القارىء أثرا قويا دون أن يدرك معانيه المحددة ، إذ أنه لا يقدم نفسه جملة واحدة ، فالقارىء يحتاج إلى مجهود لكي يصل إلى فهم الحقائق الكامنة وراء الصور الشعرية ، لأن هذه الحقائق لا توجد ملقاة على سطح العمل الفني . والشعراء الرمزيون يؤكدون دائما أن الغاية من الشعر ليس نقل الفكرة الواضحة ، ولكن هي التعبير عن غموض الأحاسيس . يقول ملارميه موضحا أهمية الغموض في الشعر ، أو بعبارة أخرى مبينا ما هو الشعر في نظره : « إن الشعر ليس إلا تأمل الأشياء ليس إلا الصور المتطايرة من أحلام تثيرها هذه الأشياء . أما البرناسيون فهم يعمدون إلى وصف الشيء برمته وصفا كاملا يظهره ويوضحه ، وهم من أجل ذلك يحتفظون بسرها ، إنهم يحرمون العقل

---

(١) اسماعيل رسلان، الرمزية في الأدب والفن، ص ١٠٧.

(٢) روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٥٢، ص ١٠٧.

ذلك الفرح اللذيذ الذي يحس به عندما يعتقد أنه يخلق ما يكمل به النقص ، إن تسمية الشيء حذف لثلاثة أرباع لذة الشعر ، إن السعادة تتحقق في أن تخمن قليلا قليلا ، والإيحاء في الشعر يخلق جوا من الحلم ، إنه استخدام للسر بطريقة الرمز ، وذلك بأن تثير شيئا ما قليلا قليلا لتدل به على حالة نفسية ، أن تختار شيئا ما وتستخلص منه حالة نفس »[1] .

ولما كانت الحالة النفسية التي يهدف الرمزيون للتعبير عنها يعجز العقل والتشبيه والمجاز عن التعبير عنها ، فإنهم ركزوا أساسا على قوة الإيحاء ، ولكي يتوفر هذا الجو الإيحائي في الشعر فإنهم تعلقوا بالموسيقى تعلقا شديدا جعلهم يتخذون « فاجنر » الموسيقى الألماني المثل الأعلى في موسيقاه يستوحونها في أعمالهم الأدبية إلى حد الاعتقاد أن الشعر يمكن أن يصل إلى ما وصلت إليه الموسيقى من الصفاء وقوة الإيحاء ومخاطبة الأحاسيس الدقيقة في النفس . وكان (فرلين) يؤكد دائما على عنصر الموسيقى حيث يقول : « عليك بالموسيقى قبل كل شيء . . . ثم بالموسيقى أيضا ودائما . . . وليكن شعرك مجنحا حتى لتحس أنه ينطلق من الروح عبر سماوات أخرى »[2] .

وإذا كان الغرض من الشعر هو الإيحاء لا الأخبار ، فعلى الشاعر أن يختار الكلمات الموحية ، لأن الكلام العادي يبدو غير قادر على التعبير عما يفكر فيه الإنسان وعما يحس به ، وخاصة عندما يغوص في أعماق نفسه ، وتتحرر أفكاره من إطارها المنطقي الجامد . إن ذلك يجعله يبحث من وراء هذا الكلام العادي عن لغة مكثفة غنية بالامكانات التعبيرية ، وقادرة على ترجمة حالته النفسية الغنية المعقدة ، وفي مثل تلك اللحظة فحسب يحس

---

(١) د درويش الجندي ، الرمزية في الأدب العربي ، ص ١٠٧ .

(٢) د محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ص ٤٠٠

المـرء في أعماق شعـوره أو بالأحـرى في قرارة لا شعـوره بحاجتـه إلى لغـة حية(١) .

وقـد رأى الـرمـزيـون أن الألفـاظ نـوعـان . منها مـا يـلازم المعنى الموضوعي لـه وهذا لا شـأن لهم به ، ومنهـا ما يستعمـل ليحلق في نفوس الآخرين حالـة شبيهة بحـالة واضعهـا وهذا مـا يستدعي (الحس والفكـر والتأمل) حيث تتحد قوى المبـدع بقوى القـارىء ، وبذلـك تصبح اللغـة « جهازا من الصور لأنها توقظ هذا الجهـاز وتولـده » فالفهم يصبـح إيقاظ حـالة شعـورية وحلم وتـأمل ، فـلا تعـود اللفـظة إشـارة محـددة بـل أداه انفعال(٢).

وبمـا أن الانفعالات تختلف باختـلاف الأفـراد والـظروف الـزمـانيـة والمكـانية فـإن الكلمة بعـد أن كانت محـددة من جهـة المعنى تصبـح أداة مؤثـرة لا تعرف الحـدود . وبذلـك تغـزر القيم اللغـويـة . ومن وسـائـل الرمريين في جعل الكلمـة أداة إنفعال الافادة من (تـراسل الحـواس)(٣) « فتصبح المسموعات ألوانا ، وتصبح المسموعات أنغاما ، وتصير المرئيـات عـاطرة » . ذلـك أن اللغة في أصلهـا رموز اصـطلح عليها لتثير في الناس معـاني وعواطف خـاصة . والألـوان والأصـوات والعـطر ينبعث من مجـال واحد ، فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد عـلى نقل الأثـر النفسي كما هـو في منبعـه الأصلي . وبـذلـك تكتمـل أداة التعبـير بنفـوذهـا إلى نقـل الأحاسيس الدقيقـة ، وفي هذا النقـل نطمس الحـدود الفاصلة بين العالم الخـارجي والعـالم الـداخـلي يقـول (بـودلـير) في قصيـدة لـه عنـوانها « تراسل » .

---

(١) Guy Michaud, Message Poetique dy symbolisme p 410.

(٢) انطوان غطاس كرم الرمزية والأدب العربي الحديث، ص ٧٧

(٣) Guy Michaud Message Poetique dy symbolisme, p 410

« الطبيعة معبد ذو عمد حية ، وتنطق هذه العمد أحيانا ولكنها لا تفصح ، ويجوس المرء منها في غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفة ، وتتحاوب الروائع والألوان والأصوات كأنها أصداء طويلة مختلطة تتردد من بعيد لتؤلف وحدة عميقة مظلمة الأرجاء ، رحيبة كالليل وكالضوء »[١].

ففي هذه القطعة لا نستطيع أن نحدد بالضبط إذا كان الشاعر يصف الطبيعة أو يصف شعوره إزاء الطبيعة ، لأنه في الواقع لا يقيم حدودا وفواصل بين هذه وتلك ، وإنما يمزح بينها مزجا معقدا تجردت معه الأشياء المحسوسة من إطارها الخارجي ومن معناها الظاهري لتصبح مفهومات نفسية لا تعرف الحدود .

وقد وسع الرمزيون من دائرة العلاقات هذه فأصبحت مظاهر الكون لديهم كلها سلسلة من الحلقات المتواصلة تؤلف وحدة عميقة بكل أجزائها وحلقاتها . والشاعر يعبر عن هذه الحقيقة الشاملة الغامضة وعن الوحدة العميقة التي تربط هذه المظاهر ببعضها وتربطنا بها . فهناك وحدة روحية عميقة تجمع بيننا وبين الأشياء التي نراها ونحسها ، لأن هذه الأشياء لها كيان أيضا ، ولأن إنسجام الأشياء المختلفة وإنسجام الأصوات يرمز إلى إنسجام الأرواح والأكوان وهذا هو سر تأثرنا بما نراه من جمال وسر الجاذبية الخفية التي نحسها نحو الشيء الجميل[٢].

تلك هي أهم الخصائص الفنية للمذهب الرمزي في الأدب ، ولما كان من العسير على الشعراء الرمزيين أن يصلوا بالشعر إلى ما كانوا يحلمون به من المثل الأعلى ، وهو أن يعبر عن الاحساسات والإنفعالات النفسية التي لا تخضع للتفسير والتحليل ، وأن يجعلوا من القصيدة الشعرية قطعة موسيقية صافية ، فقد عمدوا في بعض الأحيان إلى تحرير

---

(١) محمد عيمي هلال، الأدب المقارن، ص ٤٠٠.

(٢) Guy Michaud, Message Poétique du symbolisme, p.413.

الشعـر من القواعـد النحويـة ، ومن القوافي والأوزان . حتى يكـون مرنـا طيعا يؤدي الهدف .

كـما تخلى البعض منهم عن الترقيم ، لأنه قـد يؤدي في نـظرهـم إلى توضيح المعنى . وهذا ليس هو الهـدف من الشعر عنـدهم وإنما هـدفه هـو الإيحاء وخلق الجو المـوسيقي . ولكن هذا كله ليس إلا مـظاهر شكليـة لا أهمية لها بـالقياس إلى المجهـود الضخم الذي قـاموا بـه في سبيل استعـادة الشعر والفن اصالته .

فالرمزية حركة كانت مهمتها في الدرجة الأولى تتمثل في البحث عن الحقيقة والعثور على جوهر الشعر . وقد جعل الرمزيون وسيلتهم الأساسية في تحقيق هدفهم هذا هو الرمـز . والرمـز لا يتحقق في الفن إلا باستعـادة اللغة لأصالتهـا بحيث تصبح متعـددة الامكانـات ذات طاقة لا نهائيـة في التعبير .

٣ ـ أثر المذهب الرمزي في الأدب الحديث

لم تعش الرمزية كمدرسة فنية إلا فترة زمنية قصيرة لا تتعدى خمسـة عشر عاماً لكن أهميتها تتجـلى في الأثر العـظيم الذي أحـدثته عـلى الأدب والفن ، ويتجلى هذا الأثـر واضحا في آثـار بعض الأدباء الكبـار الذين أعقبـوا الفتـرة الـرمـزيـة ، وفي بعض الحـركـات والمـذاهب الأدبيـة التي استحدثت بعد الرمزيـة ، وحتى في تلك التي قامت كـرد فعل ضـدها[١] . ولعـل أهم هذا الأثـر الاعتقاد بـأن الأدب يحقق مهمة عن طـريق الإيحـاء والتلميح لا التقرير والتصريح ، وهو اعتقـاد فيما يبـدو ينطوي عليـه الفن الحديث بكل أنواعه ، وحتى ما يمكن أن يسمى بالأدب الـواقعي في القرن

(١) P. Martino, Parnasse et symbolisme, p.188.

العشرين أصبح يميل ألى الإيحاء ويعتمد على الخيال بدلا من اعتماده على مخاطبة العقل مباشرة مثلما كان في مراحله الأولى(١).

فقد اندثر المذهب الرمزي بتطرفه ، وغموضه ، لكن جوهره تغلغل في أعماق الشعراء والكتاب ، والسبب في ذلك يرجع أولا إلى أن هذا المذهب تنطوي مبادئه على أهم عناصر الفن الأساسية ، بحيث جعلت منه ابداعا خياليا ونشاطا خلاقا منفصلا عن الحياة الواقعية ، وثانيا ، دعوته إلى التكامل بين الجانب الانفعالي وجانب الصنعة الفنية ، فالرمزية لم تهمل الجانب الانفعالي في الفن كما فعلت البرناسية ، حين جعلت منه مجرد صورة زخرفية ، ولم تهمل أيضا حانب الصنعة الفنية كما فعلت الرومانتيكية حين جعلت منه مجرد فيض تلقائي . وبذلك ردت الرمزية للشعر صفته الحقيقية ، وهدفه الأسمى ، حين عزمت على تخليصه من الصبغة النثرية ، والتعليمية والخطابية ، والتفكير المنطقي الجامد ، وأعادت إليه جمال الصناعة والذاتية معا . ومن أجل هذا يكاد مؤرخو الأدب الأوروبي يجمعون على أن الأدب الرمزي أنقذ الشعر الفرنسي من جمود الأدب الواقعي والبرناسي ، حيث كان الشاعر أشبه ما يكون بآلة فوتوغرافية يصور الأشياء كما يراها دون عاطفة أو خيال ، وكادوا يجمعون أيضا على أنه لم تعرف الآداب العالمية أدبا تغلغل في أعماق النفس ، وعبر عن الانفعالات الخفية الغامضة وتلك الخلجات المرتعشة في زوايا الروح كما عبر عنها الأدب الرمزي(٢).

وقد وصف الأدب الرمزي كثيرا في بدايته بأنه أدب يتسم بالغموض وأنه أدب مغرق في الذاتية ، ولعل السبب في صعوبة فهم شعر الرواد

---

(١) د. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الانجلو المصرية ص ١٧٦، ١٧٧، القاهرة ١٩٦٨.

(٢) د. درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي ص ١٤٣.

الأوائل للمذهب الرمزي ، يرجع إلى انعزالهم عن الحياة وعكوفهم على الذات يستنبطون أسرارها ، وتركهم للموضوعات الاجتماعية والعامة . ومحاولتهم النهوض بنظرية « الفن للفن ». ويرجع أيصا لتشددهم في المبادىء التي جاءوا بها، وكان تشددهم هذا نتيجة لأن هذا المذهب لم يعرف بعد ، فكانوا يجاهدون في سبيل التعريف به وإرساء مبادئه . وقد تمسكوا بذلك بتعاليمه تمسكا حرفيا وصل بهم حد المغالاة . فقد كانوا يجهدون أنفسهم في سبيل البحث عن الشعر الصافي والوصول إلى مستوى المثل الأعلى في الشعر ، وذلك بمحاولتهم إدماج الشعر في الموسيقى ، واقصاء الكلمات عن معانيها الوضعية المحدودة المعروفة ، والاعتماد فقط على النغمات والعلاقات التي تولدها الرموز ، مما جعل ملارميه يقول « فني مأزق »(١).

وعلى الرغم من القيود التي جعلت المجال الذي يتحرك فيه الرواد ضيقا للغاية وحد مں انتشار أعمالهم الفنية لدى جمهور واسع ، وانحصاره في الطبقة المثقفة فإن المبادىء التي أتوا بها استمرت حتى بعد موت الرواد الأوائل من أمثال « ملارميه » وأحدثت انقلابا واسعا في الفن والأدب ، وتجسد هذا الأثر خاصة في تلاميذ « ملارميه » أمثال « بول كلوديل » و« بول فاليري » اللذين يعتبران بحق امتدادا لرامبو وملارميه رغم ميلهما الشديد للكلاسيكية ، مما جعل المنهج الرمزي المتشدد يتغير قليلا على أيديهما ، ويتسم بالمرونة ، مثل هجر الأساليب المصغاة ، وترك حياة العزلة القاسية ، فتوسعت بذلك دائرة الفن . وظهر هذا الأثر أيضا في آثار اندري جيد بالرغم من أنه أعلن إنفصاله عن المذهب الرمزي واعتصامه بالأدب الكلاسيكي ، إلا أن أدبه يحمل سمات الرمزية ويزخر بصورها ، كما أن اهتمامه بقبم الألفاظ لا يختلف عن اهتمام الرمزيين . فهؤلاء

(١) نفس المرجع ص ١٢٢.

الثلاثة يجمعون بين المبادىء الأساسية للمذهب الرمزي ، وبين التقليد الكلاسيكي فنجم عن ذلك موقف معقول يتسم بالمرونة . وقد ساعد أيضا انتشار المذهب الرمزي خارج فرنسا على تغيير بعض القواعد الصارمة واعطائه بعض المفاهيم التي زادته ثراء[1].

والواقع أن الأدباء الذين تأثروا بالرمزية خارج فرنسا ، لم يقصروا فنهم على استبطان الذات ، كما فعل الرواد الأوائل ، وإنما تمثلوا مبادئها الأساسية التي تعتمد على الإيحاء والموسيقى ، والقيم اللغوية ، ومن ثم نجدهم يستخدمون هذه الوسائل الفنية في معالجتهم لمختلف الموضوعات سواء تتصل بالذات مباشرة ، أو بالقضايا الاحتماعية والقومية ، مثلما نرى في أعمال الشاعر الإيرلندي « وليم ييتس » والكاتب الروسي « انطون تشيكوف » الذي يعتمد تكنيكه على تداخل الأنغام وتشابكها ، وعلى اللمسات الرمزية مثلما نرى في مسرحية « طائر البحر » وفي « بستان الكرز » و « الشقيقات الثلاث »[2].

وعلى الرغم من تقهقر الرمزية كمذهب قائم بذاته إلا أن صداها ما زال يتردد في كثير من المذاهب والتيارات الأدبية والفنية التي جاءت بعدها ، فمعظم هذه التيارات التي ظهرت في فرنسا ، وخارجها ما هي إلا أشكالا جديدة للرمزية ، وتنمية لبعض مبادئها ، وتعميقا لخصائصها ، وخاصة فيما يتصل بالعلاقة بين الفنان والواقع ، والفكر والمادة ، أو الذات والموضوع . فالدادية ، والتكعيبية كما يقول « مارتينو » ذهبتا إلى أقصى

---

(١) انظر ما يتعلق بأثر المذهب الرمزي في الأدب العربي المعاصر: د. درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، وانطوان غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي وانظر د محمد فتوح أحمد. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف ١٩٧٧.

(٢) George Castex, Autour du symbolisme, Librairie Jose Cortin, Paris VIE (S.d.), p.229

الحدود في تأكيدها على استقلال الشاعر ، وحقه في التعبير عن اللامعقول والغموض في التعبير عن الأحاسيس والانطباعات بصمتها الحية ، وبهيئتها المؤقتة كما ذهبتا إلى أقصى حدود الاغراق في الداتبة ، وعدم الاهتمام بالمظاهر الخارجية للواقع .

وتلتقي التعبيرية هي الأخرى مع الرمزية في رفضها للمظاهر الخارجية باعتبارها لا تمثل الحقيقة ، وإنما تسعى إلى التعبير عن الحقيقة الكامنة داخل النفس البشرية[1] .

والاتجاه الآخر الذي تأثر بالرمزية هو « السريالية » الذي ظهر ١٩١٩ وبلغ ذروته في العشرينات من هذا القرن . والسريالية مذهب يسعى إلى التحلل من واقع الحياة الواعية باعتبار أن فوق الواقع أو خلفه هناك واقعا آخر أقوى فاعلية ، وأعظم إتساعا ، وهو واقع اللاوعي ، ومن ثم فالحقيقة في نظر هذا المذهب تكمن فيما يعبر عنه العقل الباطن وخاصة في حالة الحلم ، إذ يكون هذا العقل متحررا من سطوة العقل الواعي كله[2] . والخاصية الأساسية المشتركة بين السريالية والرمزية هي العودة إلى النفس الإنسانية واللاوعي وإعطاء الأهمية لهذين المنبعين . ولكن من الملاحظ أن السريالية تؤمن بأن الفن ينبع من الفوضى ، من العقل الباطن ، من اللامعقول ومن الأحلام ، من المناطق البعيدة التي لا سيطرة للعقل عليها . ولذلك فهي تسير على طريقة التحليل النفسي ، وتداعي المعاني تداعيا حرا ، ثم تسجلها في الفن دون رقيب عقلي أو خلقي ، ودون أصول أو قواعد . ومن ثم لم تهتم بخلق أسلوب خاص تتميز به ، بينما الرمزية لا تستند في مفهومها ألى واقع نفسي فحسب ، وإنما تستند إلى أسلوب متميز كوسيلة من وسائل التعبير ، وذلك في مجال

---

(١) د. رشاد رشدي، نظرية الدراما من ارسطو إلى الآن ص ١٧٩ - ١٨٠.
(٢) د. محمد مدور: الأدب ومذاهبه ص ١٣٦.

الخلق الأدبي والتعبير اللغوي على السواء . وكانت الرمزية تبحث دائما عن الحقيقي والدائم والجوهري سواء في تعبيرها عن الذات أو الكون والحياة ، كانت تهفو دائما إلى ما هو أعم وأشمل . كانت تنطلق من الذات لكن هدفها المطلق .

ونجد أثر الرمزية أشد ما يكون وضوحاً في مذهب اللامعقول حيث يلتقي معها في كثير من الخصائص ، أهمها : أن هذا الاتجاه جزء من الصراع المتصل بين الذاتية والموضوعية . والمعروف أن لا معقولية مسرح العبث كما تتجلى في مسرحيات « يوجين يونسكو » وغيره من أعلام المسرح الطليعي المعاصر تقوم أساساً على حقيقة أنها تعبر عن رؤ ى شخصية ذاتية ، مصدرها اللاوعي ، في أغلب الأحوال . ومن رأي علم النفس الحديث أن اللاوعي منطقة غنية بالتجارب الإنسانية المركزة ، وأنه من الممكن أن تمد الفنان بكثير من الرؤ ى الصادقة مهما كانت درجتها من الغرابة والشذوذ[1] . وقد رأينا اعتماد المذهب الرمزي على هذا المصدر النفسي ، وتأثره تأثرا واضحا بفرويد ومن هنا يلتقي اتجاه اللامعقول مع الرمزية في العكوف على الذات واستبطان العقل الباطن ، لا باعتباره تعبيرا عن رغبات الشاعر وأحلامه الذاتية فحسب ، لكن باعتباره تعبيرا عن رغبات وأحلام الجنس البشري بأكمله . ففيه تكمن الجذور التي تربط بين تجارب الحاضر والماضي ، وبين المعاصر والتراث . فالفن عند العبثيين كما هو عند الرمزيين شيء غير ذاتي ، وإن كانوا ينطلقون أساسا من الذات ، يقول يونسكو :

« فعندما أعبر عن أعمق أعماقي النفسية أعبر في الواقع عن أعمق أعماق إنسانيتي ، وبذلك أصبح مثل الآخرين مشاركا لهم . . . متخطيا

---

(١) د. عبدالمنعم اسماعيل، هزات في المسرح العالمي المعاصر، المسرح ٤٤ أغسطس ١٩٦٧ ص ٢١ .

حـواجز المكـان والفرديـة . إذ أني عندمـا أعبر عن عـزلتي أعبر عن عـزلة الجميع »[1].

ويشبـه موقف أصحـاب اللامعقـول موقف الـرمزيـين من اللغـة ، ونـزوعهم الشديـد نحو العـودة إلى الأصول والارتـداد إلى الينابيـع الأولى للكلمة ، وطرح المعاني التقليدية للألفـاظ . فالبعثيـون يعتقدون أن اللغـة توقفت عن التعبير عما هو حسي وجوهري ، وأصبحت تقليـدية أكـثر من الـلازم ، فهي قناع يخفي الفكـر والعاطفـة ، أكثر ممـا يفصح عنهما . إن يونسكو يرفض أن تكون اللغة وسيطا أو أداة ، وإنما هي غاية موضوعية ، وقد أراد أن يسبغ عـلى اللغة في مسـرحه وضعـا شكليا بحتـا ويجعل منهـا إيقـاعا خـالصا كـما أراد الرمـزيـون أن يجعلوا من شعـرهم مجـرد إيقـاع خـالص وكان في اعتقـادهم أن على الكلمـة الشعريـة أن توجـد وتؤثـر ، وذلك بمعزل تام عن الحياة الفعلية ، وخارج الفهـم الاعتيادي .

وأصحاب اللامعقـول مثل الـرمزيـين في رفضهم للوقائـع الخارجيـة والمـظاهر المـادية لأنها لا تمثـل الحقيقة في نـظرهم ، لذلـك فهم يرفضـون الواقعية . يقول يونسكـو : كنت أعتقد دائـما أن حقيقة العمـل الفني هي أعمق وأكـثر امتلاء بـالمعنى من واقع الحيـاة اليوميـة ، أما الـواقعية سـواء كانت اشتراكية أم لا فتقتصر عن تصوير الواقع ، إنها تضيق من نـطاقه ، وتضعف من قيمتـه وتزيفـه ، إنها لا تأخـذ في الاعتبار حقـائقنا الأسـاسية والحاجاتنا الجوهرية كالحب والموت ، والـدهشة ، إنها تعـرض الإنسان في منـظور مصغـر وغـريب ، إن الحقيقـة إنمـا تكمن في أحـلامنـا في مجـال التصور[2] .

---

(1) د. رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ص ٢٣٠ .

(2) نبيل حلمي ، يونسكو ومشكلة اللغة ، المسرح ، ١١ نوفمبر ١٩٦٤ ص ٩١ .

ويرجع « ارنست فيشر » أصول أدب العبث إلى المذهب الرمزي الفرنسي وخاصة إلى الشاعر « رامبو » حيث ينطوي أدبه على عنصر اللامعقولية ، وعدم خضوعه للمنطق أو لمفهوم عقلي[1]. ويبدو أثر الرمزية واضحا في كاتب اللامعقول « يوجين يونسكو » حيث أنه كان في قصائده الأولى متأثرا بالمذهب الرمزي ، والأدباء الرمزيين وخاصة ميترلينك ، وفرنسيس جيمس . ونجد أثر ميترلينك يتضح بوجه خاص في الأفكار التي تؤرق بال يونسكو ، وتفرض نفسها عليه ، مثل فكرة العزلة ووحدة الإنسان ، وصعوبة تفاهمه مع الغير ، وفي حياة الزوجية حيث يحيا الرجل والمرأة جنبا إلى جنب دون أن يعرف أحدهما الآخر ، وفقدان الذاتية ، والقلق إزاء حتمية الموت وهي أفكار تتردد في كل آثار ميترلينك[2]

ويتفق المسرح الرمزي ومسرح اللامعقول ـ وهو في جوهره مسرح رمزي ـ في كثير من الخصائص الفنية أهمها : رفضهما للمعنى المحدد ، والمعنى المنطقي ، بل يتجهان إلى المعنى الرحب ، المعنى الذي يقوم على الصورة والفكر معا ، لا كما يمكن للعقل إدراكهما بل كما هما في الوجدان . . كرؤيا الحلم نسجه الخيال ورتبه . لذلك يفتقد الشكل الفني لدى الرمزيين والعبثيين المنطقية والمعقولية ، وإن كان ذلك يبدو أكثر وضوحا لدى العبثيين ، حيث تفتقد المسرحية لديهم سمات المسرح التقليدي لأن إيصال المعنى لديهم لا يمكن أن يكون عن طريق التسلسل المنطقي أو مطابقة الواقع أو مشابهته ، أو الاقتناع الفكري ، بل عن طريق « الهزة الدرامية والانفجارات الشاعرية » . فالمسرحية لديهم لا تمثل قصة تتطور بقدر ما تمثل صورة ثانية تعرض ، وهذه الصورة المليئة

---

(١) أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ص ١٢٢ .

(٢) جان موريس جواتييه المسرح الجديد في فرنسا، مجلة المسرح ع ٥٠ فبراير ١٩٦٨ .

بالمتناقضات تضحك وتبكي ، هي كالأحلام صورة رمزية . . وهي تمثل الحقيقة لا الواقع . ولذلك فلها أكثر من معنى يوحى به ولا يفصح عنه ، معنى يحس ولا يستخلص تماما مثل الحلم . . . ومثل الحقيقة نفسها التي لا يمكن أن تحد أو تقاس بالمعادلة أو بالنسبة إلى أي شيء آخر غيرها »[1] .

وإذا كان الرمزيون يرفضون المظاهر الخارجية باعتبارها لا تمثل الحقيقة ، ويرفضون المنطق في التعبير الفني ، فإنهم كانوا يسعون دائما إلى اكتشاف ما هو حقيقي في الكون ، وما هو جوهري في الإنسان ، لا عن طريق العقل والعلم ، وإنما عن طريق التجربة الحدسية ، عن طريق الرؤية الفنية . وهم يؤمنون بأن هناك حقائق عليا مطلقة ، من واجب الفنان الاضطلاع بمهمة الكشف عنها والإيحاء بها عن طريق التعبير الرمزي . ومهما يبدو لنا من غموض في أعمالهم الفنية ، فإن هذه الأعمال لا تفتقد إلى الإنسجام في بنيتها الداخلية التي تتآزر في تشكيلها كل من الإيقاع الموسيقي والأفكار ، والصور في كل متكامل لتقدم لنا في النهاية صورة رمزية ذات أبعاد متعددة الجوانب والمعنى . فالرمزيون لا تستند فلسفتهم الفنية إلى لا معقولية الحياة ، وإنما يعتقدون فقط أن الإدراك الفني لا يخضع للإدراك المنطقي أو المفهوم العقلي . بينما نجد مذهب اللامعقول يسعى إلى الكشف عن لا معقولية الحياة ، لأن كل ما يبدو في صورة بناء منطقي معقول ليس في الحقيقة إلا وهما . وما دامت الحياة عبثا لا طائل وراءها فإن الفنان الصادق مع نفسه لا يملك إلا أن يصورها كما هي .

ومن هنا نرى أن أهمية المذهب الرمزي لا تقتصر على الفترة التي كان فيها سائدا ولا على الآثار الفنية التي خلفها الرواد الأوائل لهذا

---

(١) د. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ص ٢٤١ ـ ٢٤٢.

المذهب ، لكن أهميته ترجع إلى الأثر العظيم الـذي طبع بـه آداب وفنون القرن العشرين بمختلف أجناسها واتجاهاتها .

لقـد لفتت الحركـة الرمـزية في الأدب الأنـظار إلى كثير من القضـايا الجـوهـريـة في الفن ، وخـاصـة فيـما يتعلق بخصـائص الأسلوب الفني وعناصره . والانتقاد الذي يمكن أن يوجه إليها أو وجه إليهـا فعلا هـو أنها لم تأت بجديد في هذا المضمـار فالعنـاصر التي أكـدت عليها يتضمنهـا كل أدب خالد ، نجدها في الأدب الكلاسيكي العظيم ، وعنـد الرومـانتيكيين العباقرة ، وحتى عند بعض الواقعيين ، فالأدب الحقيقي دائما أدب رمزي ، ولكن الشيء الجديد فيها كما يـرى (Guy Michaud)أن الفضل يـرجع إلى الـرمزيـين في جمع هـذه العناصـر التي كانت من قبـل متفـرقـة وتـأصيلهـا ووضعها في شكل نظرية منظمة ، وتوجيه الأنظار إليها ، بـاعتبارهـا شرطاً أساسيا لتحقيق الإبداع في الأدب والفن ، بينما ظلت عند من سبقهم من الكتاب والشعراء تظهر بطريقة عفوية وبدون وعي أو قصد . وقـد أدركوا بذلك حقيقة هامة هي أنه ينبغي على الشاعر أن يكون في حالة ترقب دائم وتأهب مستمر ، واعيـا بعمله بحيث يدرك انتـظام خصائص الفن إدراكـا نقديا مـع الوعي بمـا تحققه من أهـداف فنية لا سبيـل إليها إلا عن طـريق الرمز . فالرمـز هو المفتـاح السحري الـذي يقود إلى عـالم الفن الحقيقي ، فهـو يوحـد في آن معا بـين مختلف أوجه الحقيقـة ، ويحمل في وقت واحـد مستويات متعددة من المعنى[1] .

وإذا تفحصنـا الشعـر الحـديث فسنجـد أن الشعـراء رغم تنـوع اتجاهاتهم تنوعا كبيرا ، فإن شعرهم يحمل طـابعا رمـزيا لا يخـطئه المـرء[1]

---

(١) Guy Michaud, Message Poétique du symbolisme, p 419

(٢) د. محمد غنيمي هلال، دراسـات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة للطبع والنشر، القاهرة ص ١٢٢.

فحركة التجديد في الشعر المعاصر التي يتزعمها اليوت نتيجة مباشرة أو غير مباشرة للتأثر بالمذهب الرمزي . والشعراء قد تمثلوا مبادئه الأساسية ووسائله الفنية . وقد يتفاوت الشعراء والكتاب في استخدام هذه الوسائل ، لكنهم في أغلب الأحيان ينطلقون منها أساسا فيعمقونها ويكتشفون لها أبعادا جديدة ويتجلى هذا التأثر في أقوى مظاهره في طريقة استخدام اللغة ، والغموض ، والبحث دائما عن الرمز واستخدام الأسطورة .

لقد أعطى الشعراء المعاصرون والكتاب اهتماما بالغا للغة وصاروا على وعي كاف بوظيفتها التي تتجلى في الطريقة التي تمارس بها الكلمات ، والطريقة التي يكتشف بها عن الحقيقة من خلال استخدام طاقات اللغة ، بحيث لا تصبح الكلمات تدل على شيء معين ، أو وسيط أو أداة ، بقدر ما تصبح هي نفسها تحمل ، وجودا بأكمله ، وهذا الاعتقاد في الحقيقة هو امتداد لجهود الرمزيين في إيمانهم بأن مفهوم الخلق في عملية الإبداع الفني مرتبط بضرورة تجديد اللغة وبقدرة الفنان على استبعاد الصيغ المبتذلة ، وتخليصها من القيود التي يكبلها بها الاستعمال ، وتطهيرها مما عليها من غبار الممارسة حتى تبدو وكأنها قد نطق بها لأول مرة ، فعملية الإبداع الشعري تتمثل أقوى ما تتمثل في إبداع اللغة ، بحيث تصبح ذات طاقة صافية ومكتفة ، وفي أحياء الكلمة بعد نضوبها بعث جديد للتجربة المعاشة في الذات والزمن[١] .

وقد أصبحت هذه المبادىء الصق ما تكون بالشعر ، وبدونها لا يمكن أن يسمى فنا ، وأصبح النقد الجديد بمجمله يعتمد أساسا على تحليل هذه

---

(١) عبدالسلام المسيدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ـ ليبيا ، تونس ١٩٧٧ ، ص ١١٣

العناصر في الفن يقول عز الدين اسماعيل : « الشعر هو استكشاف دائم لعالم الكلمة ، واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة ، ومن ثم كان الشعر هو الوسيلة الوحيدة لغنى اللغة وغنى الحياة على السواء ، والشعر الذي لا يحقق هذه الغاية لا يسمى شعرا »[1] .

وعلى الرغم من أن الحركة الرمزية كانت حركة شعرية في جوهرها ـ كما يقول « لانسون » ومع ذلك « امتد أثرها إلى كل أنواع الأدب ويمكن القول بأنها أخضعت هذه الأنواع الأخرى جميعا لسيطرة الالهام الشاعري »[2] فقد طبعت الرمزية مسرح القرن العشرين بطابعها سواء في التأليف المسرحي أو تكنيك المنصة والديكور ـ كما نرى في الفصل الثاني من هذا البحث ـ وامتد هذا التأثير إلى القصة والرواية . فعلى الرغم من أن الفترة الرمزية لم تهتم بالرواية ـ كما يقول « البيريس » مؤلف تاريخ الرواية الحديثة ـ ذلك أن الرمزيين لم يعودوا يؤمنون بالحكايات المحكمة البناء ، إلا أن تأثيرهم كان واضحا على الرواية الحديثة . فقد تحررت الرواية من اختراع الدوافع ومن الأوصاف والدراسات الاجتماعية ، والسيكولوجية ، وطهرت الحوادث الإنسانية دون أن تشرح فيها شرحا دقيقا وأصبحت تعتمد على الإيحاء في استحضار الأمور بدلاً من روايتها ، وترتكز على الانفعالات العميقة التي تنطوي عليها الحوادث ، أكثر من منطق ترابطها . وبهذا التأثير غيرت الرواية من بنيانها ، ولم تعد حكاية موضوعة لكي تصف هذه البيئة الاجتماعية أو تلك أو تعتمد على هذا الهوى أو ذاك باعتباره باعثا ، وبذلك تسعى الرواية للمرة الأولى أن تكون

---

(١) د. عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت ١٩٧٢، ص ١٧٤.

(٢) Gustave Lanson, P. Tuffrau, Manuel illustre d'histoire de la litterature Française, p 706.

فـا ، تستعير الأشكال من الواقع إلا أنها لا تستعملها إلا لغاياتها الخاصة »[1].

وبهذا نرى أن جوهر الحركة الرمزية في مفهومها كما عرضت له من قبل ، يتمثل في أنها عمقت مفهوم الأدب والفن ، وحررتهما من القيود التي تفرض عليهما من خارجهما . فقد استطاعت هده الحركة بمفاهيمها النظرية ، وبالآثار الفنية التي خلفتها أن تطبع النقد الحديث بطابعها ، وتترك عليه بصمات لا تمحى . فمعظم مدارس النقد الأدبي تتوسل بمناهج الرمزية في البحث للكشف عن الدلالات[2]، والقول باستقلال الأدب عن كل غاية واختلافه عن الحياة الواقعية التي نعيشها ، والاهتمام بخصائص العمل الفني في ذاته وبنيته الداخلية ، وما تنطوي عليه من دلالات ورموز من وجهة النظر الجمالية دون اعتبار لموضوع أو غاية[3]. يقول « ديفيد ديتش » في كتابه مناهج النقد الأدبي :

« ما يسمى « بالنقد الجديد » مصر على اعتبار الأثر الأدبي مستقلا قائما بذاته يوصف ويحلل ويقوم دون اهتمام بنوايا صاحبه أو أي اعتبارات خارجية أخرى[4].

هذا الاستبعاد للعناصر الخارجية جعلت اهتمام النقاد ينصب أساسا على خصائص العمل الفني في ذاته باعتباره خلقا لغويا يجب أن يفهم

---

(١) ر.م. البيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة حورج سالم، مكتبة الفكر الحامعي، بيروت ١٩٦٧ ص ١٤٩ - ١٧١.

(٢) د لطفي عبدالبديع، التركيب اللعوي للأدب، ط ١، مكتبة نهضة مصر ١٩٧٠ ص ١٤٥ . النقد الأدبي الحديت:

(٣) د محمد غنيمي هلال، ط ٤، دار النهصة، القاهرة ١٩٦٩ ص ٣١٨ - ٣١٩.

(٤) ديفيد ديتشي، مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة د محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت ١٩٦٧ ص ٥٠٦.

ويفسر وفقا لما يجري فيه من الداخل . والتركيز على اللغة لا باعتبارها أداة أو وسيلة للتوصيل كما عرف عنها ذلك ، وإنما باعتبارها تشكيلا جماليا إبداعيا(١). ولا شك أن الاهتمام الذي وجهه النقد الحديث للعمل الفني باعتباره كائنا مستقلا مكتفيا بذاته ، والاهتمام باللغة وطاقاتها الخلاقة يعود الفضل فيه إلى جهود الرمزيين في تأصيل مثل هذه المفهومات وارساء دعائمها

---

(١) اوستن وارين، رينيه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية، دمشق ١٩٧٢ ص ٢٣ ـ ٢٥.

الفصل الثاني

المسرح الرمزي

---

١ ـ المسرح الرمزي .

---

٢ ـ نماذج تحليلية من المسرح الرمزي :

ـ « يلياس ميليزاند » للكاتب البلجيكي موريس مترلينك.

ـ « البطة البرية » للكاتب النرويجي ابسن

ـ « طائر البحر » للكاتب الروسي انطون تشيكوف .

---

١ ـ المسرح الرمزي :

يبدو لنا من خلال العرض السابق للخصائص الأساسية للمذهب الرمزي في الأدب ، أن هذه الخصائص بما تتميز به من نفور من الواقع المحسوس وبعد عن الموضوعية ، ونزوع إلى التجريد ، أقرب إلى التحقق في الشعر الغنائي منها في المسرح . ذلك أن المسرح كان من أخص خصائصه الموضوعية ، وتميز الشخصيات وكثرة الحركة ، والصراع . ومع ذلك فقد أثرت الرمزية على المسرح تأثيرا واسع النطاق ، وذلك في وقت كان يتنازعه اتجاهان أساسيان هما : الاتجاه الواقعي ، والاتجاه الكلاسيكي[١] .

---

(١) Gustave Lanson, P. Tuffrau, Manuel illustre d'histoire de la litterature française, p.738.

لقد ضاق الشبان الرمزيون المتأثرون (بملارميه) ذرعا بالمسرح الواقعي الذي لا يهتم في عرضه بسوى تتابع الحياة اليومية ، أو بعبارة أدق : « تقديم شريحة من الحياة فوق خشبة المسرح »، فحاولوا جاهدين إيجاد مسرح يعبر عن آرائهم ويعلن عن أفكارهم ، وذلك بتخليص المسرح من الأسلوب الواقعي ، ومن التفاصيل غير الضرورية ، والمفاجات ، والحيل المسرحية المفتعلة ، واستبدالها بوسائل إيحائية[1].

وبذلك استحالت المسرحية على يد الرمزيين إلى ضرب من التأثير كالذي تحدثه الموسيقى في نفوس السامعين . وكان (لفاجنر) الموسيقي الألماني أثر كبير على الرمزيين ، إذ أنه استطاع في مسرحياته أن يصهر روح الشعر ووحي الموسيقى ، وأن يغوص بفنه إلى أعماق الحقيقة التي ينشدها الرمزيون ، فاتخذوا من هذه المسرحيات المثل الأعلى ، ورأوا أنها المثال الذي ينبغي أن يحتذى ، لأنها تعيد إلى الأذهان الآثار اليونانية العظيمة التي اتحدت فيها فنون الموسيقى والرقص والشعر ، ثم افترقت هذه الفنون بعد ذلك لمدة عشرين قرنا ، ولكنها عادت فاتحدت مرة أخرى بفضل (فاجنر)[2].

ويرى الرمزيون أن المسرح المعاصر يجب أن يقتبس من المسرح القديم ، وأن يكون هدفه خلق عالم فوق عالمنا هذا « عالم الإنسانية الرفيعة في مرآة التاريخ والأسطورة والرمز »[3].

وقد استهوى « فاجنر » جيل الرمزيين إلى درجة لا تكاد تخلو مجلة

---

(١) Dictionnaire des lettres françaises, le 19e Siècle, Ar, Théâtre du 19e Siécle p. 446

(٢) Jacque Robichez, Le Symbolisme au Théâtre (Lugne-Poe et les debuts de l'œuvre), Larche, Paris 1957, p 36

(٣) Guy Michaud, Message Poétique du symbolisme, p.441.

أدبية من مقالة عن مسرحياته وموسيقاه وصداها في كل أنحاء العالم ، وخاصة « المجلة المستقلة » و« المجلة الفاجنرية » ١٨٨٥ المسماة باسمه وكانت تظهر كل شهر ، وفي كل عدد منها كانت تنشر تفاصيل عن موسيقى (فاجنر) وألحانه وتقديمها في كل أنحاء العالم ، وفي نفس الوقت تنشر دراسات نقدية حول فنه الموسيقي ، وفنه الدرامي ، وهما في الحقيقة عملان متحدان في فنه اتحادا وثيقا - ، الأمر الذي جعل الرمزيين يشيدون بهذه العبقرية الفذة . ومن تلك الكتابات يمكن أن نستشف آراء الرمزيين حول المسرح الذي يحلمون به . يقول (بودلير) في دراسة كتبها عن « فاجنر » ١٨٦١ : « إن اصالة فاجنر تتمثل في مقدرته على النفاذ إلى أعماق الحقيقة الجوهرية ، حيث يسمع الشاعر أحيانا « كلاما مبهما »، لا الموسيقى وحدها تستطيع التعبير عنه ، ولا الشعر بمفرده يصل إلى تفسيره . فالموسيقى لا تتحدث بما فيه الكفاية من الوضوح إلى الذهن وكذلك الشعر ليس لطيفا إلى حد يخاطب فيه الحساسية المرهفة . لذلك يجب اتحاد هذين الفنين ، وهذا ما حققته دراما فاجنر ، إذ أن كلا من الفنيين يبدأ فعاليته حيث تتوقف فعالية الآخر »[1].

وقد كتب أيضا ملارميه سنة ١٨٨٥ في « مجلة الثورة الأدبية » مقالا بعنوان : « رتشارد فاجنر حلم شاعر فرنسي » ورغم أنه أخذ عليه بعض الأخطاء ، مثل احتفاظه بشخصيات المسرح التقليدي ، والرجوع إلى الأسطورة القديمة ، فأنه رأى أن « فاجنر » حاول أن يحقق المسرح المثالي الذي كان الرمزيون يحلمون به ، والذي كان ملارميه يتحدث عنه لأصدقائه « يوم الثلاثاء » حيث رأى أن مسرح المستقبل والدراما المثالية يجب أن تحقق اتحادا حقيقيا بين الفنون ، ويجب أن تفسر الكون بأسره ، وأن توحي بأعماق الروح وأسرار الحياة ، ورأى أننا نجد عند (فاجنر)

---

(١) Jacque Robichez, Le Symbolisme au Théâtre, p.35.

إنسجاما محكما وفعالا لعنصرين مختلفين من الجمال هما : الدراما الأصلية والموسيقى[١]، أما الأسطورة التي كان (ملارميه) يعتقد أن المسرح يجب أن يستعين بها فإنها ينبغي أن تكون مثالية ومجردة ، إنسانية بالمعنى الواسع لهذه الكلمة . فبدلا من عرض الأساطير القديمة في المسرح ينبغي أن يقدم « الوجه الذي لم يكن أبدا »[٢] أي خلق أسطورة جديدة حية وبتأثير من (فاجنر) ظهرت بعض المسرحيات التي تحررت من عرض المشاكل اليومية بكل اجزائها وتفاصيلها وبدا فيها بعض عناصر المسرح المثالي التي تتمثل في الأسطورة والرمز والجو غير الواقعي الذي يسوده الضباب والأحلام ، والبلدان المجهولة . من ذلك مثلاً مسرحيات (Vilier De L'isle Adam) وخاصة مسرحية (Axel) تلك المسرحية التي عرفت على أنها غير قابلة للتمثيل ، والتي قيل عنها حين عرضت لأول مرة سنة ١٨٩٢ أنها عبارة عن شعر فلسفي ممسرح في شكل حوار ، وقد فقدت هذه المميزات أثناء تمثيلها لأن خيال المؤلف يخاطب فيها خيال القارىء . وبعد أن حققت نجاحاً قصيراً دخلت في فهرس المسرح غير قابل للتمثيل . ولكن (Guy Michaud) يرى أنها استطاعت بشعرها وعرازة أفكارها ، وأحياناً بمبالغاتها اللفظية ورمزيتها الأسطورية أن تقدم (فاجنر) على المسرح الفرنسي ، وأن يكون لنا بفضلها نموذج لمسرح مثالي قد تحرر من عرض المشاكل اليومية ، مسرح يسري فيه من بدايته إلى نهايته عالم أسطوري فوق الواقع ، وبذلك يمكنهاأن تمهد الطريق أمام المسرح الرمزي[٣]

ولكن الحدث الأساسي الذي فجر المسرح الرمزي في فرنسا ودفع به إلى الاكتمال هو ترجمة مسرحيات (ابسن) النرويجي . ففي

---

(١) Ibid, p 39.

(٢) Ibid, p.39.

(٣) Guy Michaud, Message Poétique du symbolisme, p.435- 436.

سنة ١٨٨٩ ظهر له في المكتبة الفرنسية مسرحيتان هما : « الأشباح » و « بيت الدمية » وبعد ذلك بقليل ظهرت «البطة البرية»، إلا أن هذه المسرحيات لم تلق نجاحا في أول الأمر . فعندما قدم (المسرح الحر) الذي كان يديره (انطوان) «الأشباح» و «بيت الدمية» و « البطة البرية» اعتبرها بعض النقاد ملتوية ومظلمة ومعقدة، ولا يمكن فهمها(١). وربما عاد السبب في ذلك إلى أن المخرجين كانوا يصرون على تقديمها من الجانب الواقعي المحض فانطمس أثر الرمز فيها، وانمحت خصائصها الأساسية التي تجعل منها مسرحا فنيا وبدت هيكلاً بلا روح ، وذلك أن واقعية (ابسن) لم تكن تشبه في شيء واقعية المسرح الفرنسي آنذاك، من حيث كونه تصويراً للواقع الخارجي المحسوس . (فابسن) على الرغم من أنه يتناول أحداثا بشرية في زمان ومكان معين ، وتتسم شخصياته بمظهر واقعي ، إلا أن هدفه الحقيقي هو تخطي الواقع الجزئي ، والتعبير عن حقيقة إنسانية أعمق وأشمل(٢). لذا رأى أحد النقاد أنه ليس باستطاعة أحد أن يخرج مسرحيات (ابسن) ، فبإمكانه أن يكون مشهوراً في البلدان الاسكندنافية وفي ألمانيا ، ويعرف في انجلترا ، أما الفرنسيون فهم في رأيه متمادون في كبريائهم على جهله . وقد كان لهذه المقالة فيما يظهر أثر في الأوساط الأدبية حيث قدمت بعد ذلك دراسات عدة حول مسرحيات (ابسن) تبين أن ابسن رغم واقعيته يقدم شيئا آخر غير مجرد عرض الواقع وشرحه . فقد نشر (Adrien Wagnon) دراسة حول الأشباح في « المجلة الدولية »، رأى فيها أنها تمثل المسرحية المثلى ، وأنها تمثل المذهب الواقعي بطريقة جديدة : « إن ابسن واقعي ولكنه شاعر أيضا يعرف العناصر الأساسية للمأساة »(٣). . وإذا كان (انطوان) يصر على عرضها من الجانب

---

(١) Jacque Robichez, Le Symbolisme au théâtre, p.92.

(٢) P. Martino, Parnasse et Symbolisme, p.177.

(٣) Jacque Robichez, Le Symbolisme au théâtre, p.93.

الواقعي فإن هذا لم يمنع الشبان الرمزيين من أن يروا فيها شيئا آخر غير الجانب الواقعي :

وقد قال عنها (Albert Aurier) : « إن هذه الدراما المثيرة ذات الطاقة الإيحائية تلقي نورا مشعا في ظلام الليل حيث يتردد حديث الشبان الدراميين الذين شعروا بضرورة التجديد المسرحي . . إنه ينير لهم طريق الفن الأسطوري والمثالي ، ويعلمهم أن تأمل الواقع لا تكمن قيمته إلا باعتباره عاملا مساعدا في الفكرة والتعبير والابانة . ولكي يؤلف المرء في الفن ، فإن ذلك لا يقتضي معارضة الحياة أو نقلها ، ولكن يقتضي إبداع أسطورة قابلة للحياة »[1] . وبذلك يمكن اعتبار ابسن مثالا حيا للجيل الذي ضاق بالمسرح الهزلي الذي كان يقدم مسرحيات تافهة خالية من الفكر والتأمل العميق ، وبفضله وجدت الرمزية سبيلها إلى المسرح وخاصة بعد أن أسس مسرح (العمل) (L'oeuvre) الذي كان من بين مخرجيه (Lugné Poe) والذي اشتهر بإخراجه للمسرحيات الرمزية . فقد عرف الجمهور الفرنسي بالمسرح الأجنبي من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإنه كان ينتقي الآثار الرمزية ويعرضها ، بحيث قدم آثار « ستندبرج » و « بجورنسون » و « اسكارويلد » و « ميترلينك » « ابسن » بالاضافة إلى المسرحيات الرمزية للكتاب الفرنسين الناشئين أمثال : (H. Bataille) و (H. Dc Remir) و (Rachilde) [2] .

وواكب ترجمة (ابسن) إلى الفرنسية ظهور الشاعر الكاتب المسرحي « موريس ميترلينك » الذي يعد انتصارا حقيقيا للمذهب الرمزي لما قدم من أفكار ومن آثار فنية « أثرت الأدب الرمزي ، وحققت نجاحا باهرا في

---

(١) Guy Michaud, Message Poétique du Symbolisme, p.438.

(٢) P. Martino, Parnasse et Symbolisme, p.176.

حينها كما تركت أثرا كبيرا على المسرح الحديث[1] وسأتوقف عنده قليلا لأنه يعتبر الكاتب الوحيد الذي يمثل المذهب الرمزي في المسرح بحق ، وذلك من حيث كثرة نتاجه ومن حيث نوعية هذا النتاج واصالته . كما أن له شقين : كتاباته النظرية حول المسرح ، وآثاره الفنية .

واسم (ميترلينك) هو (ليو بولد مارس) (١٨٦٢ - ١٩٤٩) وهو من بلدة (جاند) ببلجيكا ، نشر مجموعته الأولى من الأشعار (Les Serres Chaudes) ١٨٨٩ وفي هذه الأشعار تبدو الخصائص الرمرية واضحة ، حيث يمكن التعرف على سمات الشعراء الرمزيين أمثال (Gustave Kahn) و (Jule Laforge) و (Charle Morice) تم أردفها بمسرحية (الأميرة مالين) وهي مسرحية رمزية ، قال عنها أحد النقاد . « إنها مسرحية مهمة تسجل حدثا في تاريخ المسرح المعاصر » وأنه بفضلها أصبح لدينا مسرح رمزي بحق[2]. وفي ٤ أغسطس ١٨٩٠ احتفى الناقد (اكتاف ميربو) بهذه المسرحية احتفاء عظيما رفعها إلى مصاف المسرحيات الخالدة ، وقارن (ميترلينك) بشكسبير ، إذ كتب في صحيفة (Le Figaro) قائلا : « إن ميترلينك قدم لنا أثرا من أعظم الآثار نبوغا في هذا العصر ، وأكثرها خروجا عن المألوف ، وأشدها بساطة أيضا ، فهو بذلك يشبه ، بل يفوق في الجمال كل ما هو جميل عند شكسبير »[3] .

وقد يكون (اكتاف ميربو) مغاليا بعض الشيء في جعل (ميترلينك) متفوقا على شكسبير ، لكن هذا يدل دلالة واضحة على أزمة المسرح في تلك الفترة ، وما كان يعانية من تعنت المذهب الواقعي الذي

---

(١) Ibid, p.177

(٢) Bibliographie des auteurs modernes de langue française (1801- 1956), Paris 1956, p.8.

(٣) Jacque Robichez, Le Symbolisme au théâtre, p.81.

تدهور إلى الحضيض ، حيث اتجه إلى صغار الحقائق ـ تلك الوقائع اليومية الهزيلة التي لا قيمة لها ـ فلم يبق فيه من جمال الفن شيء يذكر ، فكان هذا سببا في الاحتفاء بميترلينك والاشادة بمسرحه إذ بفضله اكتشف المسرح عالما جديدا غير عرض الحياة اليومية فوق خشبة المسرح . ثم نشر (ميترلينك) بعد ذلك كثيرا من المسرحيات الرمزية الجادة التي حقق فيها كثيرا من تعاليم الرمزية ، من حيث البناء المسرحي ، ولغة الحوار ، والجو الإيحائي الذي يسود المسرحية . ومن أهم هذه المسرحيات : « الدخيل » و « العميان » و « الداخل » و « يلياس » و « ميليزاند » و « سيليزيث أجلافين » و « حوايزال » و « الطائر الأزرق » .

أما آراؤه حول الدراما فقد لخصها في كتابه « كنز البسطاء » وتعتبر ثورة على المذهب الطبيعي الذي ارسى قواعده (اميل زولا) و (هنري بيك) وقد أكد (ميترلينك) أن العواطف لا يمكن أن تخضع للتجارب العلمية وأن الحياة لا تقتصر على ما تراه عدسة العلم ، وإنما هي سر لا يمكن أن يفهم معناه بكل جلاء ووضوح ، وأن عالم المرئيات والواقع المحسوس ليس إلا أشباحا وأوهاما تتراقص على صفحة الحقيقة . وما الحقيقة إلا لحظات الصمت والتأمل والاستغراق ، تلك اللحظات التي ينسى فيها المرء كيانه الفيزيقي . ويصغي إلى قوانين الأبدية الغامضة التي تسير الكون[1] .

ويمثل « المجهول » و « اللاوعي » و « العقل الباطن » في رأي (ميترلينك) أسرارا خفية في حياة الإنسان ، ففي اعتقاده أن ما ندركه من معالم الكون وما نعرفه عن أنفسنا وأسرارها الغامضة ضيق محدود ، والمجهول يكتنفنا من كل ناحية ، فبمجرد اضطرابنا في الحياة ، وبمجرد

---

(١) د. فايز اسكندر، موريس ميترلينك والمذهب الرمزي، المسرح ع ٢٩ مايو ١٩٦٦ ص ٨٩.

تفكيرنا فأننا نتقدم نحو المجهول خطوات ، وتتخبط في ظلام لا نهاية له ، حيث ترقب تصرفاتنا قوى عظيمة لا مرئية ، من طبيعتها الايـذاء ، وهي معادية للابتسام والحياة والسلام والسعـادة. ودور الشاعـر المسرحي يتمثـل في كشف القناع عن هذا المجهول ، ووضعه على بساط الحياة اليومية .

بحيث يبين العلاقة التي تربط تصرفاتنا بحياة داخلية لا نعيها . وهو بذلك يتفق مع الطبيعيين في أن مأساة الحياة اليومية أصدق وأكثر تمشيا مع حقيقة الوجود من مأساة المغامـرات العظيمـة أو البطولـة . فالموضوعـات التراجيدية ليست ضرورية لابراز تسلط المجهول ، فأكثر الأحداث اليومية بساطة يمكن إضاءتها بشعـاع مأسـاوي[1]، ولكنه مـع ذلـك يختلف عن الطبيعيين في أن المأساة عـادة تكون بـالـداخـل وتكـاد تخلو من الحـركـة الخارجية ويسميها « دراما سـاكنة ». يقـول (ميترلينـك): « على الشـاعر الدرامي أن يضيف إلى الحياة الواقعية اليومية فكرته عن المجهـول ، وعليه أن يـرينا كيف ، وبـأي شكل ، وتحت أيـة ظروف وحسب أي قـوانين ، ولأية غاية ، القوى السامية ، والتأثيرات غير المحسوسـة أو المبادىء الأولى والأخيـرة التي يشعـر كشـاعـر ، بصـورة مؤكـدة أنها تمـلأ الكـون وتحـدد المصير »[2].

وهو يتساءل بعد ذلك · لنفكر قليلا ما الذي يثيرنا حقا في المسرح ؟ ما هو الشيء المأساوي أو الدرامي حقا في المسرح ؟ ويجيب عن ذلك بقوله : لا ليس فقط قـوة الحكايـة ، ولا الأفعال الإنسـانية البـائسة ولا الكلمـات والمشاجرات ، ولا العلاقات والخيانات الزوجية ، وحوادث القتل المثيرة ، وإنما هناك القوى غير المرئية التي يقدمها المسرح . ففي العالم الـلاشعوري

(١) P. Martino, Parnasse et symbolisme, p 179.

(٢) فاروق عبدالوهاب، المأساوي في الحياة اليومية، مجلة المسرح ع ٢٩ ، ١٩٦٦، ص ٩٠.

للإنسان أو فوق الإنساني تحدث الدراما الفعلية ، وتكمن المأساة الحقيقة (المأساة اليومية)(١) وبطبيعة الحال فإن المسرح الذي سيعبر عن هذه المأساة الداخلية في رأي «ميترلينك» لن يكون المسرح الكلاسيكي ذا الفعل الظاهري والاضطربات الفارغة على حد تعبير « ميترلينك » ولكن الذي سيعبر عن هذا العالم الداخلي الغامض هو « المسرح الساكن » فهو جدير بأن يكشف للقارىء أو المشاهد عن الملامح الخفية الغامضة في الكون . وفي نفس الإنسان وقد تحرر من كل ما هو سطحي وعرضي . ولهذا السبب يفضل مسرحية « هاملت » على مسرحية « عطيل » لشكسبير ، ويطرى مسرح « ابسن » باعتباره مسرحا رمزيا يركز على الحياة الداخلية للإنسان ويسرى فيه نوع من المجهول(٢). وينتقد باستياء المسرح الذي يرتكز أساسا على الحوادث الخارجية المثيرة وعلى قوة المفاجات والحيل المسرحية دون أن يعيروا أقل اهتمام للحياة الداخلية للإنسان وللمجهول الذي يحكمها . وفي هذا النص بالذات يحدد هدف المسرح بقوله : « عندما أذهب إلى المسرح . . . أتمنى أن ترينا المسرحية حدثاً من الحياة قد تتبعته إلى منابعه وكشفت عن سره وربطت هذا الحدث بذلك المنبع والسر حيث أن مشاغلي اليومية ، لا تتيح لي الفرصة ولا القدرة على أن أقوم بذلك لنفسي ، لقد ذهبت إلى هناك يحدوني أمل في أن جمال وعظمة وجدية وجودي اليومي المتواضع سوف تتكشف لي في لحظة ، وأنني سوف أطلع على ذلك الوجود أو القوة أو الرب ، أو تلك القوى الخفية التي لا أدري كنهها والتي تلازمني دائما في غرفتي ، كنت أتوق إلى إحدى تلك اللحظات الغريبة في حياة أسمي ، تلك اللحظات التي تتسلل غير ملحوظة في أكثر

---

(١) Guy Michaud, Message Poétique du symbolisme, p 446.

(٢) Maurice Maeterlinck, Le Tresor des humbles, 18 ed , Société du Mercure de France, Paris (s.d.) p.187 et p.197.

أوقاتي جفافا بينما لا يزيد ما أراه على رجل يقول بصعوبة مضجرة لماذا هو غيور ولماذا دس السم أو لماذا قتل »(١)

وقد ذهب « ميترلينك » إلى أبعد حد في رفضه للحركة المادية في المسرح ، وللصراع الخارجي ، بحيث أراد أن يكون المسرح عبارة عن لحظة صمت وتأمل وسكون يحدث فيها نوع من الكشف أشبه ما يكون بالكشف الصوفي : « لقد بدأت أعتقد أن رجلا عجوزا يجلس في مقعده ، وينتظر بصبر إلى جانب مصباحه ، مصعيا في لا وعي لكل القوانين الأبدية التي تحكم في منزله مفسرا دون أن يفهم ، حديث الأبواب والنوافذ وصوت الضوء المرتعش خاضعا برأس خفيض لحضور روحه وقدره ـ رجلا عجوزا لا يتصور أن كل فوى هذا العالم كخدام يقظين تتداخل وتسهر في غرفته ، رجلا لا يعتقد لحظة أن الشمس نفسها تدعم في الفضاء المنضدة الصغيرة التي يستند إليها ، أو أن كل نجم في السماء وكل عصب في الروح متصل اتصالا مباشرا بجفن يغلق أو فكرة تولد . لقد بدأت أعتقد أن هذا الرجل في سكونه هذا يعيش حياة أعمق وأكثر إنسانية وشمولية من ذلك العشيق الذي يخنق عشيقته ، أو القائد الذي ينتصر في معركة ، أو الزوج الذي ينتقم لشرفه »(٢)

والمسرح الساكن الذي يخلو من الحركة والصراع الخارجي ليس أمرا مستحيلا كما قد يتصور البعض ، بل هو أمر كائن فعلا في نظر

---

(١) Ibid, p.186.
انظر أيضا، فاروق عبدالوهاب، المأساوي في الحياة اليومية، المسرح، ع ٢٩ مايو ١٩٦٦، ص ٩٠.

(٢) Maurice Maeterlinck, Le Tresor ces humbles, p.187- 188
أنظر: فاروق عبدالوهاب، المأساوي في الحياة اليومية، المسرح ع ٢٩ مايو ١٩٦٦، ص ٩٠.

« ميترلينك ». ويستشهد مؤكدا ذلك بالمآسي العظيمة القديمة ، كمآسي « اسخلوس » و « سفوكليس » حيث أن الحركة تكاد تنعدم فيها ، ففي كل من « برومثيوس » و « الضارعات » لا توجد حوادث . وكذلك « ربات الرحمة » و « أنتيجون » و « اليكترا ». ويرى أن « أوديب » رغم أنها ملئية بمشاهد التعرف فإن ما تحويه من موضوع أقل من أبسط مأساة في هذا العصر[1] .

إن تركيز الاهتمام في المأساة على الصراع الخارجي الذي يمكن أن يشهده المرء بين « المكر والخلاص » أو بين حب الوطن والحقد والكبرياء أمر لا قيمة له من حيث أنه لا يقدم للقارىء أو المشاهد أكثر مما يعرفه عن الحياة العادية . بينما هناك شيء آخر أكثر من ذلك . وأبعد : « فهناك الوجود الأسمى للإنسان يتكشف ويتعرى أمامنا فالشاعر يضيف شيئاً لا نعرفه للحياة العادية . وهو سر هذا الشاعر ، وعندئذ تتكشف لنا الحياة ، بكل عظمتها المذهلة ، بكل خضوعها للقوى المجهولة بترابطها اللانهائي وبغموضها المهيب »[2] .

لكن كيف يتوصل الشاعر أو الكاتب لإنارة هذا الجزء الغامض من الكون والحياة ؟ وبأية وسيلة يستكتشف هذا الوجود العميق ؟

يجيب (ميترلينك) عن ذلك بقوله : « إن جمال وعظمة المآسي الجميلة والعظيمة حقا لا يرجع إلى الأفعال بل إلى الكلمات[3].

---

(١) Ibid, p.188- 189.

(٢) Maurice Maeterlinck, Le Tresor des humbles, p.192

أنظر فاروق عبدالوهاب، المأساوي في الحياة اليومية، المسرح ع ٢٩ مايو ١٩٦٦، ص ٩٠.

(٣) Ibid, p 193

وهو لا يعني قطعا بذلك الكلمات التي تصاحب الحدث وتفسره .
ولكنه يرى أننا نجد دائما في المآسي العظيمة حتما أنه إلى جانب الحوار الضروري هناك حوار آخر يظهر أنه زائد ولكنه الحوار الوحيد الذي تسمعه الروح بعمق لأنه يتضمن كلمات تتفق والحقيقة العميقة . ويؤكد ميترلينك أن مدى اقتراب أي عمل فني من الجمال والحقيقة يكون بمقدار حذفه للكلمات التي لا تفعل أكثر من شرح الحديث ، وبإبدالها بكلمات أخرى تكشف عما يكون تسميته (بحالة الروح) بل ذلك النزوع الخفي غير الملموس للروح نحو الحق والجمال الخاصين بها . كما يكون ذلك أيضا اقترابا من الحياة الحقيقية وكتيرا ما يحدث لكل الناس في وجودهم اليومي العادي أن تتكشف لهم مواقف غاية في العمق والجدية بواسطة كلمات »[1] .

وقد حقق (ميترلينك) القدر الأكبر من آرائه هذه في أعماله الفنية ، من حيث تغلغله في أعماق النفس الإنسانية ، وتعبيره عن أحاسيسه الغامضة اللاواعية ، ومن حيث افتقار هذه الأعمال إلى الصراع الخارجي ، والحركة الظاهرية . بل إن هناك مسرحيات لا تتضمن أية حركة ولا حوادث على الإطلاق . ففي مسرحية (العميان) لا يبدو فيها سوى مجموعة من العميان ضلوا طريقهم في غابة بعد أن مات مرشدهم وهم لا يعلمون . والكاتب هنا يركز على الجو الرهيب والحيرة الغامضة التي تسيطر على نفوسهم . وذلك باستعماله لكلمات ذات إشعاعات مختلفة ، ورموز دالة تغني عن أية حركة خارجية .

إن الأسس التي أرساها الرمزيون حول بناء المسرحية ، والتي كان الفضل الأكبر (لميترلينك) في تأكيدها ، قد أثرت على اتجاه المسرح

---

(١) Maurice Maeterlinck, Le Tresor des humbles, p.194

الحديث ، فبالرغم من أن المناظر التي كتبها ، والجو النفسي المسيطر على مسرحياته لم يعد يفعل فعل السحر في النفوس مثلما فعل في الجيل السابق - كما يقول ، (الأرديس نيكول) - « ولكن مع الاعتراف بكل هذه الأشياء لا يسعنا أن ننسى الفضل الذي يدين به المسرح الحديث للعمل الذي أنجزه »(١).

ويتجلى أثر الرمزية في مسرح القرن العشرين في أنه أخذ يتحرر من تقليد الطبيعة تقليدا حرفيا ، وأصبح يعتمد على الفكر والخيال ، والتأمل فيما وراء الطبيعة ، وإضفاء روح من الشاعرية ، والتركيز على الإيحاء حتى فيما يتعلق « بتكنيك المنصة » والديكور المسرحي(٢) فقد أصبح يعتمد على الإيحاء بالواقع دون رسمه تفصيلا ، ويعول في كثير من الأشياء على خيال المتفرجين بالنسبة للتفاصيل ، كما أنه أصبح أقل اعتمادا على المسرحية الجيدة الصنع بحيث أصبح يستعمل عددا كبيرا من المشاهد دون مراعاة التقسيم التقليدي إلى فصول(٣).

ويتضح أثر الرمزية على كثير من كتاب المسرح الواقعيين في كثير من أعمالهم وخاصة (تنسي وليامز) فعلى الرغم من اهتمامه بتحليل الشخصيات وفقا لعلم النفس الفرويدي ، واستخدامه لكثير من عناصر الواقع ، إلا أنه لا يقف عند مستوى السطح لهذا الواقع وإنما يتجاوزه

---

(١) الأرديس نيكول، المسرحية العالمية، ترجمة د. عبدالحافظ متولي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة ج ٣، ص ٨٣.

(٢) جون جاسنر، المسرح في مفترق الطرق، ترجمة سامي خشبه، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٧، ص ٣٠.

(٣) د. رشاد رشدي. نظرية الدراما من أرسطو الى الان - مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٢١٠.

متأثرا في ذلك بالرمزية ووسائلها الادائية[1]، وبالمثل فإن أثر الرمزية يتجلى واضحا في آثار كبار مؤلفي القرن العشرين في فرنسا أمثال (كلوديل) و (جيرودو)، و (مونترلان) و (موريـاك) و (سالكرو) و (أنوى) و (سارتر) و (كامي) هؤلاء جميعاً يبحثون في أساليب مختلفة عن الرمز ، والخيال ، والأسطورة والإطار الشاعري للتعبير عن المشاعر الإنسانية السامية[2] .

٢ ـ نماذج تحليلية من المسرح الرمزي

أ ـ يلياس وميليزاند للكاتب البلجيكي موريس ميترلينك[3] :

ظهرت هذه المسرحية سنة ١٨٩٢ واشتهر بها مؤلفها « ميترلينك »، وخاصة بعد أن أتيح لها مخرج فرنسي قدير هو (Lugné Poe) الذي احتضن المسرحيات الرمزية ، وأحرجها بطريقة تتلاءم مع الجو الأسطوري والرمزي الذي يسري فيها . وعلى الرغم من أنها كتبت نثرا إلا أنها أقرب ما تكون إلى الشعر للطافة أسلوبها ، وقوة إيحائها ، وشفافية رموزها . وقد بلغت بها شاعريتها حدا كانت فيه تغنى نثرا عندما لحنها الموسيقي الفرنسي (كلود دي بيوسي) سنة ١٩٠٢[4].

تقع هذه المسرحية في خمسة فصول ، وهي قصة أمير اسمه (جولو)

---

(١) جون جاسنر، المسرح في مفترق الطرق، ترجمة سامي حشبة ص ١٦٥.

(٢) د. لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤، ص ٢٧٥.

(٣) موريس ميترلينك ، يلياس وميليزاند ، ترجمة د . محمد غنيمي هلال ، مراجعة وتقديم د محمد مندور ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٦٤

(٤) د. محمد مندور، مقدمة (يلياس وميليزاند)، ترجمة، محمد غنيمي هلال. ص ١٠.

تاه في غابة أثناء الصيد وعثر على فتاة تبكي على حافة ينبوع ، وقد رمت
تاج لها في الحوض ، واسم هذه الفتاة (ميليزاند)، وأقنعها (جولو)
بالذهاب معه تم الزواج منه لأنه كان فقد زوجته بعد أن خلفت له ولدا
اسمه (اينولد) وفي فصر الأمير تلتقي مليزاند « پلياس » أخي جولو من
أمه . وهو شاب عاطفي ، لا يلبث أن يتعلق بها . وفي جولة معها إلى
كهف على شاطىء بحيرة يسقط خاتم الزواج من اصبع « ميليزاند » فيثير
ضياع الخاتم المأساة كلها نتيجة للشكوك التي تنتاب جولو . ويظهر
العاشقان « يلياس » و « ميليزاند » وكأن قوة خفية تجذب أحدهما نحو
الآخر ويقتل جولو أخاه « يلياس »، ويصيب « ميليزاند » بجرح صغير
لكنها لا تلبث هي الأحرى أن تموت بعد أن تضع طفلة صغيرة .

ومن الواضح أنه ليس في هذه المسرحية أحداث بقدر ما فيها من
رموز وإيحاء ، والمأساة التي نحسها فيها ليست ناتجة عن قوة الفعل
المسرحي لكنها نتيجة لما يوحي به ذلك الحوار الداخلي العميق من ظلال
ورموز ، دلك أن المؤلف لا يركز فيها على قوة الأحداث وما يمكن أن تثيره
فينا ، ولا على التسلسل المنطقي لها ، كما أنه لا يعمق الصراع بين ما
يقتضيه الواجب وبين نداء العاطفة مثلما نجد في كثير من المسرحيات
الكلاسيكية ، لكن الصراع الذي نحس به صراع داخلي ، بين النفس
وشيء مجهول ، هناك سر خفي أو قدر مسيطر على الشخصيات يسيرها
نحو مصير غير معروف . وبيئة الحدث تساعد على الإيحاء بالرهبة
والمجهول : غابة واسعة الأرجاء يضل الإنسان فيها ولا يهتدي أبدا ،
كهف عميق على شاطىء بحيرة كالقدر يبتلع من « ميليزاند » خاتم
زواجها ، سراديب عميقة لا يدرك المرء نهايتها تقع تحت القصر وتفوح
منها رائحة السم والموت . وتفتقد المسرحية كذلك إلى أي تحديد للزمان
والمكان ، وهي سمة من سمات المسرح الرمزي ، كما أنها تفتقر بشدة إلى
الاهتمام برسم الشخصيات رسما تتشابه فيها مع الحياة ، وتبدو هذه

الشخصيات في المسرحية « كوجوه هشة هوائية غامضة ، مبهمة ، تروح وتجيء فيما يشبه ضياء القمر ». فنحن لا نعلم شيئا عن « ميليزاند » من أين جاءت وإلى أين تمضي ، وقد التقى بها « جولو » صدفة ، وكان « جولو » هو الآخر تائها مثلها في الغابة أثناء الصيد . وكل ما نعرفه عنها ما يقوله « جولو » في رسالة إلى أخيه « يلياس »: « ذات مساء وجدتها تذوب دموعا على ينبوع ، حيث تهت في الغابة لا أعرف سنها ، ولا من هي ، ولا من أين جاءت ، ولا أجرؤ على سؤالها . لأنه لا بد أنها تعرضت لرعب شديد ، فحين تسأل عما حدث تبكي بغتة كطفل ، وتنتحب من صميم قلبها انتحاباً يبعث على الخوف . وحين وجدتها قريبا من مياه الينبوع ، كان قد انزلق تاج ذهبي على شعرها ، فسقط في قاع الماء ، على أنها كانت في ثياب أميرة بالرغم من أن ملابسها قد مزقتها الأشواك وقد مضت ستة شهور منذ تزوجتها وإلى الآن لم أر من أمرها شيئا أكثر من يوم لقائنا »[1].

وكما تفتقر الشخصيات في المسرحية إلى تحديد الملامح الخارجية تفتقر إلى تحديد الأبعاد النفسية فهي أشبه ما تكون بالدمى من حيث أنها لا تفهم أفعالها ولا الأسباب التي تدفعها إلى هذه الأفعال . وهي لا تقاوم أيضا . وإنما تستسلم للقدر والمجهول الذي يكتنف حياتها ، وتسير إلى مصيرها كما يسير النائم في الحلم .

وتبدو السمة الغيبية هي المسيطرة على أحداث المسرحية في كل أجرائها إذ نحس منذ البداية أن هناك شيئا يحدث ، ولكن ذلك لا يأتي عن تسلسل الأحداث تسلسلا منطقيا معقولا ، وإنما ينجم نتيجة لتضخيم الحدس ، وذلك باستعمال المؤلف للمواقف الدالة ، وللغة ذات إشعاع

---

(١) موريس، ميترلينك، پلياس وميليزاند، ص ٢٩

رمزي ، فهو يخلق جوا إيحائيا نستشف من خلاله ما يمكن أن يحدث . لقد تلقى « يلياس » في الوقت الذي وصلت إليه رسالة أخيه ، رسالة أخرى من صديقه يخبره فيها بأنه مريض وأنه على وشك الموت ، وهده الرسالة لها مغزاها حيث توحي بأن هناك شيئا مأساويا على وشك الوقوع يلوح في الأفق . وكذلك ضياع خاتم الزواج من « ميليزاند » فإن له دلالة رمزية عميقة ، فعندما وقع من اصبعها كانت الساعة تدق حينئذ منتصف النهار ، وفي تلك اللحظة بالذات يسقط (جولو) زوجها من أعلى جواده في الغابة بدون سبب طاهر :

جولو · « ولكن لست أستطيع أن أشرح لنفسي كيف حدث هذا ؟

كنت أصيد فإذا بي أحس كأن الغابة كلها جاثمة فوق صدري وكنت أحسب أن قلبي سحق ، ولكن قلبي متين ، ويظهر أن الذي حدث ليس شيئا خطيرا »[1].

هذا الموقف يوحي لنا منذ البداية أن ضياع الخاتم من « ميليزاند » ليس مجرد ضياع عادي ، وإنما يشير إلى الزواج الذي سيضيع كله فيما بعد ، وقد اهتز كيان « جولو » نتيجة لإحساسه الباطني بالصدمة عن طريق الحدس ، وإن كان عقله الواعي لا يعلم من ذلك الأمر شيئا . وكأن مياه الكهف العميقة التي ابتلعت خاتم « ميليزاند » هي رمز لعاطفة « يلياس » الجامحة التي تفتحت لحب ميليزاند . وهذا الحوار بين « يلياس » و « ميليزاند » رغم أنه مقتضب وبسيط جدا له دلالة عميقة من حيث تردد كلمتي · « الماء » و « الشمس » فيه والتي حملها المؤلف بعدا رمزيا :

يلياس : ما أروع بريق الخاتم في الشمس لا تقذفي به إلى الماء .

ميليزاند : آه

(١) نفس المصدر ص ٣٨ ٣٩

بلياس : قد وقع ؟

ميليزاند · وقع في الماء

بلياس :ينبغي أن لا يطغى عليك القلق هكذا من أجل خاتم ، فليس هو بشيء . وربما نجده ، وإذا لم نجده فسنجد بدلا منه خاتما آخر .

ميليزاند : لا . لا لن نجده بعد ذلك . ولن نجد بدلا منه خاتما آخر كذلك . ومع ذلك كنت أعتقد أنه في يدي . وكنت قد أطبقت عليه يدي فإذا به يقع بالرغم مني . . كنت قد بالغت في قذفه نحو الشمس »[1]

إن القدر الرهيب الغامض هو الذي يسيطر على جو هذه المسرحية فالحب يدخل قلب « بلياس وميليزاند »، بالرغم من إرادتيهما . وعلى الرغم من أن « ميترلينك » لم يركز كثيرا على الصراع الذي يمكن أن يحدث كما أشرت من قبل بين العاطفة وبين ما يقتضيه الواجب ـ لو أن هذه المسرحية عولجت معالجة كلاسيكية ـ إلا أن الصراع الذي نحسه يبدو في هذا الحوار المركز في كلمات بسيطة لكن لها إشعاعا قويا بحيث تقدم لنا إحساسا فنيا بما سيحدث وتوحي لنا بالمأساة الرهيبة التي تعانيها النفوس البشرية ، تحت وطأة الأقدار : « كنت أطبقت عليه يدي فإذا به يقع بالرغم مني . ». « كنت قد بالغت في قذفه نحو الشمس ». إن الشيء الذي أطبقت عليه قبضتها هنا ليس مجرد خاتم ، وإنما هو عاطفتها التي بدأت تميل نحو « بلياس » وهي تحاول الضغط عليها وكتها في أعماقها . أما « الشمس » هنا فليست إلا تلك السعادة التي تحلم بها في قرارة نفسها مع « بلياس » وبالرغم من مقاومتها لعاطفتيهما فإنهما في النهاية تفلت

(١) موريس ميترلينيك، بلياس وميليزاند، ترجمة د. محمد غنيمي هلال ص ٣٨ ـ ٣٩.

منهما ، ويتسرب الحب إلى قلبيهما وكأن كل القوى تساند هذا الحب فإذا اجتمعا فالأبواب ترفض أن تظل مفتوحة ، والمصابيح ترفض أن تظل مضاءة . وعندما تتمكن منهما تلك العاطفة يحارب القدر سعادتهما ويحطمهما رغم محاولتهما التمسك بها .

ويعمق « ميترلينك » الشعور لدينا بالعاطفة التي تنشأ بين « پلياس » و « ميليزاند » وارتباطها بالأقدار والمجهول ، معتمداً لا على المكاشفة بين العاشقين ، وإنما بتجسيد ذلك في صور رمزية محسوسة تربط بين حالات النفس وإيقاعاتها الخفية ، وبين مشاهد الوجود . ويبدو هذا الحوار بين « پلياس » و « ميليزاند » وهما يشاهدان سفينة في عرض البحر حافلا بالدلالات الرمزية ، فالسفينة التي تتلاعب بها الأمواج رمز لتلك العاطفة التي بدأت تتولد في نفسيهما ولا أحد يعرف مصيرها :

ميليزاند : السفينة الآن في الضوء . . وها هي ذي قد أصبحت بعيدة كل البعد .

پلياس : هي سفينة أغراب ، وتبدو أكبر من سفننا .

ميليزاند : هي السفينة التي حملتني إليكم .

پلياس : تبتعد ناشرة كل قلوعها . .

ميليزاند : هي السفينة التي حملتني إليكم ولها قلوع كبيرة . . . وقد عرفتها من قلوعها . .

پلياس : سيعصف بها البحر هذه الليلة . .

ميليزاند : ولماذا أقلعت ؟ يكاد المرء لا يراها بعد . . وربما تغرق . .

بلياس : ما أسرع ما يهبط الليل[1] .

فالعمق الدرامي لا يتمثل في الصراع الخارجي . أو في الصراع النفسي الذي يعتمد على تحليل الدوافع النفسية ، وإنما يتمثل في هذه الصور والمشاهد الرمزية التي نلمح من خلالها المجهول الذي يكتنف حياة الإنسان ، ونستشعر قلق النفس إزاء ما يحيط بها من أسرار . ومنذ بداية المسرحية في المنظر الأول يقدم لنا الكاتب إحساسا قويا بتسلط القدر ، وبقوى خفية تقبض على النفوس فتبدو عاجزة عن فعل أي شيء تريده : فالأبواب لا تريد أن تنفتح إلا بعد جهد جهيد ، والخادمات لا يتمكن من تنظيف العتبة مهما صببن من ماء :

البواب : نعم ، نعم أصببن الماء ، أصببن كل ماء الطوفان . فلن تصلوا إلى نهاية »[2].

ويقول « بلياس » لميليزاند :

«أنت من الجمال بحيث يخال المرء أنك على وشك الموت»[3]. ولم يكن موت « ميليزاند موتا طبيعيا ، وليس له من سبب ظاهر ، فالاصابة كانت بسيطة جدا بحيث لا تؤدي إلى الوفاة :

الخادم الأول : أرأيت الاصابة :

الخادم العجوز : رأيتها بعيني كما أراك الآن يابنية ، رأيت كل شيء صدقني كنت أول من رأى الاصابة . . . لم تكن سوى جرح صغير في جنبها الايسر تحت ثديها اللطيف ، جرح صغير لو كان بحمامة لما قتلها أفهذا معقول ؟

---

(١) موريس ميترلينك، بلياس وميليزاند، ترجمة د. محمد غنيمي هلال، ص ٣٣.
(٢) نفس المصدر، ص ٣٨ - ٣٩.
(٣) موريس ميترلينك، بلياس وميليزاند، ترجمة د. محمد غنيمي هلال، ص ٩٩.

الخادم الأول : لا بد أن هناك سرا ما .

ويؤكد الطبيب ذلك (لجولو) بقوله : ليس هذا الجرح الصغير هو الذي يميتها . فلن يموت طائر لو أنه أصيب به . وإذن لست أنت الذي قتلتها سيدي الطيب القلب فلا تجزع هكذا . . لم يكن في استطاعتها أن تعيش قد ولدت بلا سبب لتموت بلا سبب »[1].

إن الأحداث لا تنمو في هذه المسرحية نموا منطقيا واقعيا وفق ما تقتضيه الحبكة المسرحية التقليدية لكن القارىء المتفهم للمسرحية ولاسلوب التعبير اللغوي ، لن يحس بتلك الهوة الفاصلة بين الأحداث أبدا . لأن المؤلف يستحدم بدلا من ترابط الأحدات مواقف لها دلالتها ، أضف إلى ذلك اعتماده الكلي على الحدس وعلى الأسلوب الشعري وما يتضمنه من الصور والاحيلة ، والإيقاع الموسيقي ، وما إلى ذلك من الأمور التي تستهدف الإيحاء أكثر مما تستهدف التعبير المباشر . فالماء ، والظلام ، والبحر ، والغابات الشاسعة تلعب دورا مهما في البناء الدرامي والرمزي للمسرحية . فالنور لا يستغرق إلا لحظات قليلة ، عندما يشعر « پلياس » و « ميليراند » بالاشراق العاطفي فقط ، ثم يتوارى ويحل محله الظلام رمزا للنهاية المأساوية التي تنتظر حبهما . مثل هده الرموز وما لها من قوة إيحائية تربط المواقف والأحداث برباط خفي . فعندما يصطحب جولو أخاه « پلياس » إلى سراديب القصر المظلمة التي تنبعث منها رائحة كريهة ـ بالرغم من أن هذا الموقف يبدو مقحما وليس له داع في أحداث المسرحية ـ بكون لذلك دلالة قوية في الإطار الذي تتحرك فيه المسرحية ، فهو يشير إلى النفس الإنسانية وما يعتريها من شهوات وما يشوبها من رذائل :

جولو : هي عجيبة في سعتها ، هي سلسلة من كهوف عظيمة

---

(١) نفس المصدر ص ١٠٩

يعلم الله أين تنتهي ، والقصر كله قائم على هذه الكهوف أتشم الرائحة القاتلة التي تعم المكان ـ هذا ما كنت أريد أن أجعلك تلحظه . وأحسب أنها منبعثة من بحيرة صغيرة تحت الأرض سأريكها الآن . سر أمامي في ضوء فانوسي وسأخبرك حينما نصل إلى هناك . (ويستمران في سيرهما في صمت) مهلا مهلا يلياس . قف . . يا إلهي . . . ألا ترى لو زدت خطوة كنت في الهاوية .

يلياس : كنت عاجزا عن الرؤ ية . . وقد كف فانوسي عن إنارة طريقي [1] .

إن البحيرة الموبوءة التي يريد « جولو » أن يجعل أحاه يلحظها هي النفس عندما تخرج عن طورها ، وهذا إشارة إلى نفس « يلياس » الذي تعلق « بميليزاند » زوجة أخيه والفانوس الذي كف عن إنارة طريق « يلياس » هو عقله الذي لم يعد يسعفه في التخلص من العاطفة الجامحة التي اجتاحت كيانه و « الهاوية » التي كاد يتردى فيها هو الطريق المسدود الذي ستواجهه هذه العاطفة في النهاية .

ويستمر « ميترلينك » في استخدام مثل هده المواقف التي تبدو في ظاهرها وكأنها منفصلة عن بقية المواقف الأحداث معتمدا في منحها المغزى والدلالة على العلاقات الحدسية الإيحائية : من ذلك مثلا المشهد الذي يصور فيه كيف تقاد الخراف إلى المذبحة ، وهو له دلالته من حيث تسلط قوى مجهولة على الشخصيات تسيرها دون إرادة منها ، وكذلك منظر الشيوخ الثلاثة الذي يواجهنا أثناء ذهاب « يلياس » و « ميليزاند » إلى الكهف بحثا عن الخاتم الذى وقع فيه ، فيجد أن في مدخله « ثلاثة فقراء شيوخ ذوي شعور بيض جالسين بعضهم بجانب بعض ممسكين أحدهم بالآخر نائمين متكئين على جانب صخرة ، هؤلاء الشيوخ لا نعلم عنهم

---

(١) موريس ميترلينك، يلياس وميليزاند، ترجمة د. محمد غنيمي هلال ص ١٦٦

شيئاً سوى أنه يواجهنا منظرهم بهذا الشكل عند مدخل الكهف . ولعل هؤلاء الفقراء رمز « ليلياس » و « ميليزاند » و « جولو » الذين جمعهم القدر في مأساة واحدة .

مثل هذه المواقف التي لا تعتمد على منطقية الأحداث تواجهنا كثيرا في المسرحيات الرمزية على العموم وبالذات في مسرحيات ميترلينك ، وهي لا تدل على نقطة هامة في تطور الحدث بقدر ما تثير لدينا حالة شعورية خاصة ، وتقدم لنا احساسا ستشكف به مغزاها ، ونضعها على ضوئه في مكانها المناسب ولا شك أن وجود مثلها في مسرحية واقعية يعتبر زائدا لا معنى له في مجموع الأحداث والمواقف ، لأنها حتما ستفتقد في مثل هذه المسرحية الإشعاع الإيحائي والرمزي . ولا شك أن الفنان الخبير بأداة فنه يستطيع أن يستخدم المواقف والرموز بالطريقة التي لا تصبح فيها ضربا من الألغاز المعماة ، ولا تغدو كذلك واضحة كل الوضوح بحيث تشير إلى معان محددة يصبح معها الرمز ضربا من الافتعال لا مبرر له

٢ ـ البطة البرية للكاتب النرويجي هنريك ابسن[١] .

إذا كانت مسرحيات « ميترلينك » تجري وقائعها في عصور لا يمكن تحديدها وفي أمكنة غير معروفة حيث القصور المنعزلة ، والغابات الشاسعة ، والكهوف المليئة بالأسرار ، فإن مسرحيات « ابسن » تنطلق من الواقع ، فشخصياتها لا تختلف في ظاهرها عن شخصيات الحياة العادية ، وأحداثها أكثر ترابطا وأكثر منطقية . لكن « ابسن » لا يتوقف عند تسجيل مظاهر السلوك الإنساني مثلما نجد عند الواقعيين ، وإنما ينفذ خلاله ليكشف عن الجوهر العام . فهو لا يعالج الواقع كمجرد تصوير أو

(١) ابسن، البطة البرية، ترجمة كامل يوسف مراجعة وتقديم، عبدالحليم البشلاوي، مكتبة الفنون الدرامية رقم ١٦ مكتبة مصر. القاهرة، بدون تاريخ.

تعبير خارجي ، بل يتغلغل في أعماقه الفكرية ، مما جعل أغلبية النقاد يؤكدون أن مسرحيات ابسن مهما كانت درجة واقعيتها فلها نصيب من الرمزية . والرمزية التي نجدها عند « ابسن » ليست مجردات ذهنية ، وإنما تكمن في الصور التي لها القدرة على إضاءة جوانب مختلفة من الحقائق الغامضة . وتمثل « البطة البرية » النموذج الكامل لمسرحياته الواقعية الرمزية . فهي عبارة عن أسرة فقيرة تكافح في سبيل العيش على طريقتها الخاصة . . رجل وزوجته وابنته عاشوا أربعة عشرة سنة في ضيق . ورغم ما هم فيه من فقر ، فإنهم يجدون بعض السعادة في حياتهم ، ويكدون على أمل غد أفضل . إلى أن حل بهم شخص متالي صارم هو « جويجرز » يعتقد بأنه يجب التمسك بالصدق بأي ثمن ، وأنه يستحيل على الإنسان تحقيق ذاته ما لم يرفض بعزم السماح لأي كذب أو خداع أن يشيع الفوضى في حياته ، وفي حياة الآخرين ، وأن الحياة الزوجية ينبغي أن تقوم على الصراحة التامة بين الزوجين ، وأن لا يخفي أحدهما عن الآخر ماضيه وأسراره الخاصة بهذا الماضي . وقد ترتب على ذلك أن عزم على الكشف لصديقه « هلمر » بأن زوجته « جينا » قد كانت عشيقة والده والد (جريجرز) وأن ابنتها « هدفيج » ليست ببنته . وهو يقصد بذلك أن تقوم علاقة هذه الأسرة على الصراحة التامة حتى تتم لها السعادة الكاملة . لكن النتيجة تكون عكس ذلك ، فقد هجر « هيلمر » أسرته مما دفع « جريجرز » إلى إقناع « هدفيج » بطريقته المثالية المتعنتة بأنه من واجبها التضحية ببطتها البرية العزيزة عليها ، وكانت النتيجة أن قتلت نفسها بعد أن تحطمت أحلامها .

إن ما يمكن أن نستخلصه من المعنى الطاهري للمسرحية، هو أنها تمثل الصراع بين المثالية والزيف ، والكشف عن الخداع والنفاق[1] الذي

---

(١) عمر الدسوقي، المسرحية، ص ٢٦٣.

يمارسه رجال لهم مكانتهم الاجتماعية المرموقة بينما يذهب ضحيتهم الأبرياء أمثال العجوز « اكدال » وابنه « هيلمر ».

إن « حريجرر » يترك أباه الثري ويضحي بسعادته في سبيل الكشف عن الحقيقة . وهو لا يقصد بذلك سوى بناء السعادة الزوجية لصديقه « هيلمر » و « جينا » على الصدق والصراحة وفقا للمبادىء المثالية التي يؤمن بها وهذا الحوار يوصح ذلك :

جريجرز : (في دهشة بالغة) لا أفهم .

هيلمر : ماذا يستعصي على فهمك ؟

جريجرز : إن الوصول إلى تفاهم بهذا . . . تفاهم سيكون نقطة تحول إلى حياة جديدة . . إلى تآلف ينهض على الحق والصراحة ويتجرد من الخداع . .

هيلمر : نعم . نعم . أدرك هذا تمام الإدراك[1] .

ويتضح هدف « حريجرز » جيدا في الحوار التالي بينه وبين الدكتور « ريلنح » الذي يمتل الموقف المقابل وهو أن الحياة كذبة وكذبة الحياة هي التي تمنح الإنسان القدرة على مواصلة العيش .

ريلنج : (مخاطبا جريجرز) أمن الوقاحة أن أسألك عما تبغيه بالضبط في هذا البيت ؟

جريجرز : أن أضع الأساس لإقامة حياة زوجية حقة .

ريلنج : ألا ترى حياتهما الزوجية على ما يرام . بوضعها الراهن ؟

---

(١) هنريك اسن، البطة البرية، ترجمة كامل يوسف، ص ١٣٩.

جريجرز : لا أخالفك في أنها لا تقل أو تزيد في مظاهر الوفاق على كثير غيرها من الزيجات ، وهذا مبعث الأسف ولكنها لم ترق بعد إلى مصاف الحياة الزوجية الحقة[1].

يتضح من هذا الحوار أن « جريجرز » كان يسعى طوال المسرحية في الكشف « لهيلمر » عن حقيقة الوضع أملا في إصلاح الأمور بعد ذلك وبناء السعادة على دعائم قوية ، وليس على أكذوبة ، ولكن النتيجة تكون عكس ذلك بحيث تنهار الأسرة ، وتتحطم سعادتها ، ويشرع « هيلمر » في التثبت من شرعية ابنته « هيدفيج »، وما أسرع ما يأتي الجواب ونحن نعلم من بداية المسرحية أن السيد « فرليه » مهدد بالإصابة بالعمى ، ونفس المصير ينتظر « هيدفيج » ويؤكد الطبيب أن ذلك ليس ناجما عن مرض وإنما هو وراثي . وإذا نظرنا إلى المسرحية من هذه الراوية فإنها لن تختلف كثيرا عن المسرحيات الواقعية التي تعالج مشكلات المجتمع وعلاوة على استفادة « ابسن » من العلوم الطبيعية وخاصة علم الوراثة مما يجعلها تتصل من هذه الراوية بالمذهب الطبيعي ، لكن إذا تعمقنا في النسيج الدرامي لهذه المسرحية ، فسنجد أنه لا يقف عند المظاهر الخارجية إلا باعتبارها عاملا مساعدا وإطارا لتجربة إنسانية شاملة يقول « ريموند وليامز »: « ولكن الكتاب الطبيعيين الأكثر اصالة كانوا فنانين جادين إلى أقصى حد ، كما استهدفوا التعبير عن مجال التجربة الإنسانية بأكمله حتى وهم يعملون في حدود المحادثة المألوفة ، ولقد استخدمت أساليب درامية عديدة لمواجهة هذه المعوقات ، وربما كان أكثر هذه الأساليب أهمية هو ما اصطلح على تسميته « بالرمزية »[2]، ويؤكد ذلك « نيكول الأرديسي »

(١) هنريك ابسن، البطة البرية، ترجمة، كامل يوسف، ص ١٤١.
(٢) ريموند وليامز، المسرحية من ابسن الى اليوت، ترجمة، الدكتور فايز اسكندر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة ١٩٦٣ ص ٣٠.

بصدد مقارنته (لابسن) بالـواقعيين ، إذ يـرى أن « ابسن » « ظل شـاعر الروح حتى أثناء انهماكه في معالجة المواد الواقعية القائمة » وهذا ما يجعله يختلف عن الـواقعيين إذ كـان هدف هؤلاء هـو تصويـر مواقف عـاديـة ، وشخصيـات لا تختلف عن عـامـة النـاس كـما هم في الحيـاة بينـما نجـد شخصيات « ابسن » من طراز مخالف تماما ، فقد يصـور مواقف من حيـاة الطبقة المتوسطة ، لكن الشخصيات التي تظهـر في هذه المشـاهد لا تنتمي إلى طبقـة متوسـطي الحال ، إن شيئـا خارجـا عن أنفسهم يسيـطر عليهم بحيث يفعل فيها فعل السحر فتبدو غريبة خارقة للعادة[1].

إن الشيء الذي يجعل شخصيات « ابسن » تتسم بنوع من الغـرابة هو تلك اللمسات الـرمزيـة الـتي يضمنها الأحـداث ، ومن ثم لا يمكن أن نفهم تصـرفات الشخصيـات وأفعالهـا ، بل وأقـوالها إلا عـلى أساس تلك التضمينات ، إن انتحار « هيدفيج » عندما يـطلب منها أن تضحي بـالبطة البـرية ليس مبـررا من الوجهـة الواقعيـة والمنطقيـة ولا يمكن أن يفهم تبعا لـذلك إلا عـلى أساس أن البـطة البريـة رمز ، والـرمـز هنـا يتخـذ أبعـادا مختلفة ، وفي نفس الوقت يجمع بينها خيط خفي يكسبها نوعـا من التلاحم في رؤ ية شاملة تنتظم كل المواقف والأحداث . فالبطة البرية رغم أنها بطة فعلية حقا إلا أن استخـدامها في المسـرحية بـطريقة خـاصة أكسبهـا أبعادا رمزية :

اكدال : كان أبوك يصطاد وهو في القارب عندما أرداها إلى الأرض ولكنه بسبب ضعف بصره لم يصبها بأكثر من جراح .

جريجرز : نعم في موضعين أو ثلاثة .

---

(١) نيكول الارديس، المسرحية العالمية، ترجمة د. عبدالله عبدالحافظ متولي ج ٣، ص ٢٢٧

هيدفيج : لقد أصابها الرصاص تحت الجناح ، ولذلك لم تستطع الطيران .

جريجرز : وكانت النتيجة أن هوت إلى القاع ؟

اكدال : (في صوت أجش ناعس) بالطبع هذا ما يحدث دائما للبط البري . يستقر في القاع . . في أعمق مكان يمكنه أن يصل إليه وتتمسك مناقيره بالأعشاب . وكل ما تجده من عفن . . . وبذلك لا تظهر على السطح بعد هذا أبدا .

جريجرز : ولكن بطتك السرية ظهرت على السطح مرة أخرى يا ملازم اكدال .

اكدال : كان لأبيك كلب ذكي . . . غاص وراء البطة وعاد بها سليمة[1] .

إن الحوار هنا يدور حول البطة البرية ، ولكن الذي يتخايل لأذهاننا هو « الملازم اكدال » الذي فقد مكانته الاجتماعية ، وهوى إلى الحضيض ولم تقم له قيامة بعد ذلك نتيجة لغدر صديقه (السيد فيرليه) به والباسه تهمة كانت السبب في نكبته ، وأصبح مهيض الجناح مثل البطة البرية التي أصابها نفس الشخص « السيد فيرليه » وكسر جناحها .

تقول « مسز وولف » حول رمزية « ابسن » ومقدرته الخلاقة على النفاذ إلى أعماق الأشياء : « إن الحجرة بالنسبة إليه حجرة ، ومنضدة الكتابة منضدة للكتابة ، وسلة المهملات هي سلة المهملات ولكن في الوقت نفسه لا بد أن تتحول أشياء الواقع في لحظات معينة إلى نقاب نلمح اللانهائية من خلاله . وحين يحقق « ابسن » هذا ـ وهو ما يفعله

---

(١) هنريك اسن، البطة البرية، ترجمة كامل يوسف، ص ٨٤.

حقا ـ فأنه لا يحققه بواسطة ممارسة حيلة سحرية معجزة في اللحظة المناسبة . وإنما يحققه بأن يضعنا منذ البداية في الحالة الصحيحة ، وبأن يعطينا المواد الملائمة لغرضه . إنه يعطينا تأثير الحياة العادية ولكنه يعطيه لنا بانتقاء وقائع قليلة جدا . ولكنها تتصل بالموضوع اتصالا وثيقا . وهكذا حين تأتي لحظة التنوير ، نقبلها ضمنيا . . وليس علينا أن نسأل أنفسنا ماذا يعني هذا ؟ كل ما نشعر به في بساطة أن الشيء الذي ننظر إليه قد أنير ، وأن أعماقه قد انكشفت لنا وهذا الشيء الذي كان صلبا بصورة لا سبيل إلى تغييرها . يصبح أو ينبغي أن يصبح شفافا ، شفافية مضيئة »[1] هذا الكلام ينطبق تماما على البطة البرية في هذه المسرحية ، فعلى الرغم من كونها بطة برية عادية تتحول في لحظات التنوير إلى رمز يستقطب جملة من المعاني المكننة . فهي لا ترمز فقط إلى شخصية « اكدال » ذي الجناح المهيض بل يمكن القول إن لكل فرد في الأسرة شيء مشترك مع قصة البطة البرية ففي هذا الحوار يبدو أنها غدت رمزا لهيلمر :

جريجرز : (مخاطبا هيلمر) أن الكثير من البطة البرية يسري في كيانك يا هيلمر .

رلنج : آه أصبحت البطة البرية موضوع الحديث من جديد .

هيلمر : نعم فريسة (فيرليه) ذات الجناح المهيض[2]

وفي مكان آخر تصبح رمزا « لهيدفيج » الصغيرة ، فهي كالبطة البرية لا يعلم أحد من أين أتت . وماذا يكون مصيرها ، وما يزال السؤال مفتوحا دون إجابة عليه هل هي ابنة « هيلمر » أم ابنة « فيرليه » . :

---

(۱) ميوريل براد بروك ، ابسن النرويجي ، ترجمة فؤاد كامل وكامل يوسف ، مكتبة الفنون الدرامية رقم ۲۲ ، مكتبة مصر ، القاهرة ص ۱۹۰ ـ ۱۹۱

(۲) هنريك اسن ، البطة الرية ، ترجمة كامل يوسف ، ص ١٤٠ .

هيدفيج : أما هي فقد انتزعت من بين أصدقائها انتزاعا . أضف إلى هذا أن حياتها يشوبها الكثير من الغموض فلا أحد يعرف من أين جاءت .

جريجرز : إنها هوت إلى أغوار المحيط[1] .

إن كلمة « أغوار المحيط » لها أيضا مدلول عميق في المسرحية وهي الكلمة التي أطلقتها « هيدفيج » على حجرة السطح التي ألقيت فيها البطة البرية فهي تقول : « كلما انبلجت لي حقيقة ما يجري في هذه القاعة فيما يشبه اللمح الخاطف ، خيل إلي أن أفضل تسمية يمكن أن تطلق على القاعة وما فيها هي « أغوار البحر »[2] . . .

هذه الحجرة ليست مجرد قاعة تحوى أشياء قديمة ، وإنما غدت رمزا لأحلام الأسرة . فهي في نظر التسيح « اكدال » تمثل الغابات العطيمة وفي نظر « هيدفيج » أعماق البحر ، أما بالنسبة « لهيلمر » فهي ملجأ يجد فيه راحته .

من خلال ما تقدم يمكن القول أن « ابس » على الرغم من أنه ينطلق من مشكلات اجتماعية واقعية لكن فيما يبدو لم يكن يعني هذه المشكلات المحدودة فحسب وإيجاد حلول لها ، وإنما يتخذ من الوقائع البسيطة إطارا لأفكاره العامة الشاملة في الكون والحياة يقول « ابسن » إن كل ما كتبته بوصفي شاعرا يرجع أصله إلى مزاج عقلي ، وموقف من الحياة ، ولم أكتب قط لأنني وجدت ـ كما يقولون ـ موضوعا جيدا »[3] .

* * *

---

(١) نفس المصدر ص ١٠٥

(٢) نفس المصدر ص ١٠٦ .

(٣) ميوريل براد بروك ، ابسن النرويجي ، ترجمة فؤاد كامل وكامل يوسف ص ١٩٧ .

٣ ـ طائر البحر للكاتب الروسي « انطون تشيكوف »

يـدرج أغلب النقـاد « انـطـون تشيكـوف » في عـداد الكتـاب الـواقعيين[١]، وهم في ذلـك يشيرون إلى المـادة الأوليـة التي يصـوغ منهـا مسرحياته حيث يبدو حرصه على تصوير الحياة العادية . . حياة كل يـوم . لأنه يعتقد أن الحيـاة العاديـة أو التي تبدو عـادية هي التي يكمن فيهـا كل شيء . . سعادة الإنسان وشقـاؤه ، أفراحـه وآلامه ، مـا تحقق من آمالـه وأحلامه وما لم يتحق ومن هنا كانت ثورة « انطون تشيكوف » على الدرامـا ذات الأحداث الصاخبة المثيرة لأنها لا تمثل في نظره الـواقع ولا الحقيقـة . وهو يعلن ذلك بقوله : « في الحياة العادية لا يحدث أن ينتحـر الناس كـل لحظة أو يشنقون أنفسهـم أو يعترفون بحبهم لبعضهم البعض أو يتحدثون أحاديث ذكية ، فهم على الغالب يأكلون ويشربـون ويتداعبـون ويتكلمون أشياء تافهـة ، ومن الضروري أن يـظهر ذلـك على خشبـة المسرح ، لهـذا السبب يجب علينا خلق مسرحية يأتي الناس فيها ويذهبون يتنـاولون طعـام الغذاء ويتحدثون عن الجو ويلهون لا لأن الكاتب بحاجة إلى هذه الأشياء بـل لأنها تجري في الحيـاة الواقعيـة . . . ليكن كل مـا على المسـرح معقدا وبسيطا كما في الحياة نفسها ، فعندما يتنـاول الناس طعـامهم لا يعني ذلك أنهم يتغذون فقط بل تنبثق سعادتهم وتتهشم حياتهم في الوقت نفسه »[٢].

ولا يقصد « تشيكوف » قطعا بهذا الكلام نقل « شريحـة من الحياة » فوق خشبة المسـرح كما يفعـل الطبيعيـون في أغلب الأحيان . ولكن نجـد رأيه هذا يتفق في جوهره مع رأي « موريس ميترلينك » حـول المسرح ، في أن أبسط أحداث الحياة اليومية أكثر تعبيرا عن الحقيقـة من المسرح الـذي

---

(١) بيكول الأدريبي، المسرحية العالمية، ج ٤، ترجمة د. عبدالحافظ متولي، ص ١٩٤ .

(٢) أ بيلكين، ف. لاكشين، سكافتيموف، تشيكوف بين القصة والمسرح، ترجمة د. حياة شرارة، دار القلم بيروت ١٩٧٥ ص ٨٤.

يصور الأزمات العاطفية الحادة ، والمشاجرات ، واعترافات الغرام الحزينة ، والخيانات الزوجية ، وجرائم القتل المثيرة . وهذه الأحداث البسيطة يمكن اضاءتها بشعاع مأساوي . فالصورة التي يقدمها لنا « تشيكوف » للظروف اليومية وللحياة العادية في واقعها الرتيب ، وبتفاصيلها الجزئية إن بدت لأول وهلة أنها غير مترابطة ، يوجد بينها في الحقيقة قانون داخلي في بناء المسرحية يتمثل في استخدام « تشيكوف » للرمز الذي يحقق الوحدة بين أجزاء المسرحية وينير بعض أوضاع الشخصيات وحالاتها الداخلية ، دون أن يلجأ الكاتب في ذلك إلى التحليل النفسي أو الوصف الخارجي المسهب ، يقول أحد النقاد : « فمن الممكن أن تتألف الطبيعة بسهولة أو تتأجج فتتحول إلى دراما مليئة بالخيال . كما أن الاقتفاء الواقعي لأقصى أطرافها من الممكن أن يصبح غير واقعي ، فإن ذلك الذي يبدو بصورة فوتوغرافية . من الممكن أن يصبح غريبا ، كما أن من الممكن لمجرد التفاصيل القائمة على الحقائق الواقعية أن تصبح آسرة بصورة خيالية ، بل ورمزية »[1].

وتمثل مسرحية « طائر البحر » أو « النورس » النموذج الكامل للمسرحية التي يمتزج فيها الواقع بالرمز عند « تشيكوف »، وقد صاغ فيها آراءه في كثير من قضايا الفن والمسرح على لسان « تربليوف » إحدى شخصيات المسرحية حين يهاجم المسرح الذي « لحقه الجمود وملأته النزوات والتقاليد البالية « والجري وراء المواعظ التافهة في الفن والأدب ، حين يقول : « إننا في حاجة إلى صور فنية جديدة المطلوب هو صور جديدة فإذا لم يمكن توفرها فالأجدر ألا يكون لنا شيء على الاطلاق »(٢).

---

(١) جون جاسنر، المسرح في مفترق الطرق، ترجمة، سامي خشبة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٧، ص ٣٠٤.

(٢) أنطون تشيكوف، طائر البحر ومسرحيات أخرى، ترجمة حنا مرقص، سلسلة ألف كتاب، دار النهضة المصرية ١٩٥٩، ص ١٢، ١٣.

ولم يكن هدف « تشيكوف » بالطبع هو عرض آرائه حول الفن والمسرح ، لذلك لا نحتاج إلى الوقوف عندها ، ولكن الشيء المهم والأساس في هذه المسرحية أن « تشيكوف » ارتفع فيها من الواقعية إلى مستوى الرمزية كما لاحظ ذلك أغلب النقاد . ولفتت هذه الظاهرة نظر « مكسيم جوركي » في وقت مبكر حيث قال في إحدى خطاباته إلى « تشيكوف » : « يقولون إن « الخال فانيا » و « النورس » يمثلان نوعا جديدا من الفن المسرحي ترتفع فيه الواقعية إلى مستوى الرمزية ، وأنا أرى ما يقولونه صادقا تماما »[1] .

وعلى الرغم من أن الكاتب في هذه المسرحية يقدم لنا صورة للحياة العادية اليومية : أناس بسطاء يأكلون ويشربون ، ويحبون ، ويمارسون حياتهم العادية ، ولكن هذه الصور تكتسب داخل المسرحية إيقاعا خاصا يجعلنا نستشف منها الكثير من المعاني ، ونرى ما لم نكن نتوقع أن نرى . وعلى الرغم من أنها كذلك تكاد تخلو من الأحداث إلا أن خلف المظاهر البسيطة تكمن أحداث ذات شأن كبير وهي الرابط الأساسي لأجزاء المسرحية ، وحتى الأحداث المثيرة التي تقع في المسرحية يجعلها الكاتب تنزوي على الهامش ، فانتحار « تربليوف » في آخر المسرحية لا يكاد يحدث في نفوسنا أي أثر بمقدار ما أحدثه ذلك الصراع الداخلي الذي يعانيه في علاقته مع « نينا » وعلاقته مع أمه ، وذلك التناقض الذي يجسمه طموحه في أن يصبح كاتبا مجددا مبدعا في الفن ، وواقعه وظروفه التي تهزأ بمشاريعه وأحلامه . وكذلك تفتقد المسرحية إلى الصراع الخارجي رغم امكانيته ، فليس هناك أي صراع بين « أركادينا » أم « تربليوف » و « نينا » اللتين وقعتا في حب شخص واحد ، ولا بين « تريجورين » و « تريليوف » لأنهما يشتركان في حب « نينا » إنما الصراع يكمن في تلك

---

(١) صبري حافظ، الواقعية الشعرية في مسرح تشيكوف، الآداب، ع٨، أغسطس ١٩٦٤، ص ٥٢.

الحركة الداخلية للنفس الإنسانية ، يكمن في تلك المفارقة بين الوهم والحقيقة . وبين الوضع الراهن والمتمنى ، بين ما يملك الإنسان وما يطمح إليه . وفي كل هذا يلعب الرمز دورا في تجسيم هذه المفارقة ، في حالاتها المختلفة. طائر البحر بين ما يرمز إليه انطلاقه في الأجواء حول البحر وبين واقعه الميت المحنط الكائن في أحد الدواليب . ولا تشتمل المسرحية ـ كما أشرت ـ على أحداث كبيرة ، ولا على حركة كثيرة تمشيا مع فلسفة « تشيكوف » في تصور الشيء العادي في المسرح . وقد قال عنها أثناء كتابتها : « إنها تتضمن كثيرا من الكلام عن الأدب . . . . وقليلا من الحركة وأطنانا من الحب » ونحن لا يهمنا هنا سوى البناء الرمزي لهذه المسرحية وإن كان هذا البناء بالذات هو الذي يجعل من أجزائها كلا متكاملا ، ويربط بينها ربطا محكما يصبح معه الكلام عن الأدب أو « أطنان الحب » التي تزخر بها المسرحية شيئا له دلالته ومغزاه العميق . والكاتب في هذا البناء يستعين بملامح من الطبيعة ، مثل البحيرة ، وطائر البحر ، وهي ليست مجرد مناظر خارجية تساعد الكاتب في إبرار الأحداث ، وإنما هي رموز تلعب دورا مهما يفوق دور الشخصيات في حد ذاتها .

لقد استخدم « تشيكوف » في هذه المسرحية طائر البحر كرمز استخدامات شتى وفي أماكن مختلفة من المسرحية ، يتفاعل تفاعلا دقيقا وشاعريا مع أحداث المسرحية بحيث يبث في جميع فصولها إيقاعات خفية لها مغزى عميق . فطائر البحر بموته وبعثه في شكله المحنط استخدم استخداما رمزيا للدلالة على معاني كثيرة . وعلى الحركة الباطنية لانفعالات بعض الشخصيات ، وكرمز لمصير بعضها ، كما أنه يوحي بالجو الكلي للمسرحية . ففي البداية يبدو الرمز « طائر البحر » أكثر التصاقا « بنينا » الفتاة التي تحب البحر والانطلاق والحرية ، وتعشق التمثيل :

نينا : إن أبي وزوجته يرفضان السماح لي بالمجيء إلى هنا فهما

يقولان أن هذا المكان بوهيمي . . . وهما يخشيان ظهوري على المسرح بينما يجذبني هذا المكان وهذه البحيرة كما لو كنت طائر البحر[1] .

وعندما كانت نينا تبعث برسائلها إلى « تربليوف » بعد أن هجرها « تريجورين » كان إمضاؤها دائما « طائر البحر ». وطائر البحر هنا يكتسب بعدا آخر بالاضافة إلى البعد الأول . وهو حب الطبيعة والجمال والحرية والانطلاق . اكتسب بعدا آخر خاصا بما آلت إليه « نينا » وقد مهد الكاتب لذلك منذ البداية بإشارات خفية : فعندما يلمح « تريجورين » طائر البحر المقتول ، يأخذ مذكرته ويدون فيها شيئا :

نينا : ماذا تكتب ؟

تريجورين : بعض الملاحظات ـ فكرة خطرت برأسي . موضوع لأقصوصة فتاة صغيرة السن مثلك . . عاشت بجوار بحيرة منذ الطفولة وهي تحب البحيرة كما يحبها طائر البحر وهي سعيدة مثله ، ولكن يحدث أن يجيء رجل فيراها ولأنه لا يجد ما يفعله فأنه يقضي عليها تماما كهذا الطائر »[2] .

وتتحقق النبؤة فعلا إذ أن هذا ما يحدث « لنينا » فيما بعد . وتشاء الظروف أن يكون ذلك على يد « تريجورين » الذي تعلقت به واغواها بالظهور فوق خشبة المسرح بموسكو العاصمة ، ولكن بعد ذلك هجرها وتركها فريسة لأخطائها وقلة تجربتها في الحياة . والرمز هنا ليس شيئا خارجيا عن المسرحية مفروضا عليها فرضا ليقول الكاتب من ورائه شيئا محددا بالذات ، وإنما يتسم بالعفوية في كل فصول المسرحية الأربعة ، بحيث يمتزج الموضوع والشخصيات امتزاجا دقيقا وخفيا يعطي للتجربة

---

(١) تشيكوف، طائر البحر، ترجمة حنا مرقص، ص ١٥ .

(٢) نفس المصدر ص ٥٠

أبعادا جديدة لا حدود لها ترتفع بها من مستوى الخصوصية إلى مستوى العمومية . وبهذا المستوى الرمزي استطاع « تشيكوف » أن يتغلغل في أعماق الروح الإنسانية . وهذا ما جعل أحد النقاد يقول : « تشيكوف يلتقي بألوان من الأفكار والحالات النفسية ذات الجوانب المتعددة التي لا يبدي فيها تشيكوف رأيه . . . ولكن لعل هذا هو السبب في أننا نراها بوضوح . . أو نحسها ونحس كيانها في أنفسنا كعوالم شاسعة لها ما يميزها عن غيرها »[1] .

وتتردد كلمة « طائر البحر » في مواقف كثيرة من المسرحية كإيقاعات موسيقية لطيفة مشحونة بالمعاني الشعرية تضفي جوا مأساويا والحوار في أغلبه غير مباشر ، وإن بدا في ظاهره متسما بالبساطة . فهو أشبه بما يسميه « ميترلينك » : « الحوار الداخلي ، أو ذلك الحوار الذي تسمعه الروح بعمق فهو يعتمد أساسا على إثارة الأحاسيس والمشاعر الغامضة ، وعلى قوة الإيحاء لأنه يستخدم لغة مشحونة بالانفعالات العاطفية :

تريجورين : . . . سأذكرك كما رأيتك في ذلك اليوم المشمس هل تذكرين منذ أسبوع . عندما كنت تلبسين ذلك الرداء الفاتح اللون لقد تحدثنا . . وكان هناك طائر البحر على المقعد .

نينا : (في تفكير) أجل طائر البحر[2]. (فترة صمت) .

وعلى الرغم من أن كل الايماءات في بداية المسرحية وفي وسطها تشير إلى أن « طائر البحر » هو « نينا » وتؤكد الأحداث ذلك . فبعد أن تهرب مع « تريجورين » ثم يهجرها ويحطم قلبها ، وبعد أن تفشل في

---

(١) د. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو الى الان. مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٨، ص ٢٧١.

(٢) تشيكوف، طائر البحر، ترجمة حنا مرقص، ص ٥٣.

احتراف التمثيل في موسكو لعدم خبرتها ، تتسلط عليها صورة طائر البحر الذي اصطاده « تربليوف » في الفصل الأول من المسرحية . ووضع جثته تحت قدميها . ولكنها في النهاية تنجح في اقتلاع صورة طائر البحر من ذهنها وتستعيد إرادتها في أن تصبح ممثلة كبيرة . ومن ثم يتحول « طائر البحر » بلفتة بارعة من الكاتب رمزا « لتربليوف » الشاب الخائب في الحب والفن و « الهائم في عالم من الأحلام والصور دون جدوى » :

تربليوف : (يدخل من غير قبعة ويحمل بندقية وطائر بحر ميت) هل أنت وحدك ؟

نينا : نعم وحدي (يضع تربليسوف طائر البحر عند قدميها). مامعني هذا ؟

تربليوف : بلغت بي الخسة أن قتلت هذا الطائر البحري اليوم وها أنا أضعه عند قدميك .

نينا : ماذا دهاك (تأخذ طائر البحر تنظر إليه).

تربليوف : (بعد فترة صمت) عن قريب سأقتل نفسي بهذه الطريقة .

نينا : ليس هذا من طبعك على الاطلاق .

تربليوف : أجل ولكن هكذا صرت منذ أن تغيرت أنت . أجل تغيرت نحوي فصرت تنظرين إلي ببرود ويبدو أن وجودي يضايقك .

نينا : ما لك أصبحت سريع الانفعال وأغلب الوقت تتكلم كلاما غير مفهوم في أسلوب رمزي ، ولعل طائر البحر هذا رمز آخر ولكن . .

معذرة إنني لا أفهم هذا (تضع طائر البحر على المقعد)، فأنا من السذاجة بحيث لا أفهمك[1]

وعلى الرغم من أن كل الايماءات توحي في البداية بأن مصير الطائر يرتبط بمصير « نينا » فإن الكاتب يعود في النهاية ويجعلها تتساءل :

نينا : إنني طائر البحر . لا لست كذلك . . هل تذكر أنك اصطدت طائرا بحريا ؟ . . . جاء رجل مصادفة ورآه وقضى عليه لمجرد تمضية الوقت . . . موضوع لقصة قصيرة . . . لا ليس كذلك (تفرك جبهتها) فيم كنت أتكلم ؟ . أجل في المسرح . إني لست كذلك الآن . . . فأنا الآن ممثلة حقيقية أمثل بمتعة وحماسة ويسكرني العمل على خشبة المسرح وأشعر أني جميلة ولكنني الآن وأنا أعيش هنا . أخرج للنزهة كثيرا (أواصل السير والتفكير . . . والتفكير والاحساس بأنني ازداد قوة روحية مع كل يوم يمر . . أعتقد أني أعرف الآن ياكوستيا أن المهم في عملنا ـ سواء مثلت على المسرح أو كتبت قصصا ليس الشهرة أو الرونق تلك الأمور التي اعتدت أن أحلم بها ولكن المهم أن نعرف كيف نحتمل الأمور ، كيف نحتمل آلامنا بإيمان[2] .

إن « نينا » تنتصر بقوتها وعزمها على معرفة السبيل الحق . ومن ثم لم تكن نهايتها كنهاية طائر البحر ، . فقد استطاعت أن تعيد ثقتها في نفسها ، وأن تنتشل نفسها من الوحدة التي تردت فيها لتواصل السير والكفاح بكل عزم وإصرار . فهي تختلف عن « تربليوف » الضعيف الذي يقوده اضطراب أفكاره وعدم اهتدائه إلى إيجاد معنى لحياته إلى الانتحار ، إذ يطلق الرصاص على نفسه في اللحظة التي يقود فيها « شامراييف »

---

(١) انطون تشيكوف، طائر البحر، ترجمة حنا مرقص، ص ٤٢ ـ ٤٣

(٢) نفس المصدر ص ٩٠.

« تريجوين » إلى الصوان ويريه طائر البحر المحنط قائلا له : وهذا ما أمرت به : ومن هنا يغـدو طائـر البحر في شكله الميت رمـرا « لتريليـوف » الذي تكاتفت مختلف الظروف على تحطيم بـذور العبقريـة والطمـوح في نفسه . والواقع أنه ليس من المهم أن يصل المرء إلى نتيجة محددة في أن طائر البحر يـرمز إلى « نينا » أو « تربليوف » لأن الرمـر هنا يتخـذ مواضع وأشكالا متعـددة لأن كلمة (طـائر البحـر) أصبحت في المسرحيـة دات إشعـاع لا نهايـة لـه ، فقـد تكشف عن بعض جوانب الشخصيـات منـل « نينا » و « تريليوف » كـما رأينا ذلـك من قبل ، كـما أنها قد تـوحي ببعض المعاني التي تتعلق بالأحداث والمـواقف . ويستخلص الكاتب « مـاجارتسـاك » في حديثه عن هذه المسرحية معنى من هذه المعـاني في قولـه : « فعلى المستـوى الواقعي يجسم موضوع النورس كفاح نينا الروحي ضد شقائها وانتصـارها النهائي عليه ، أمـا عن المستوى الـرمزي فهي وسيلة شـاعريـة للتعبير عن تحطيم الناس للجمال الذي لا يقدرونه . . صيـد كونستـانتين للنـورس ، تحطيم تريجورين لنينا ، تحـطيم أركادينـا لبدور العبقـرية في ابنهـا لأنها غير قادرة على تقديرها »[1] .

والحقيقة أن طائر البحر باعتباره رمزا لا يعبر عن مستـوى واحد من المعنى ولكنه يتغلغل في النسيـج الدرامي كله في الكلمـات ، في المواقف ، في الشخصيات بحيث يضفي على مشاهد المسـرحية التي تبـدو في ظاهـرها كأنها منفصلة عن بعضها ـ لأنها تفتقد إلى الحدث الرئيسي ـ فيضفي عليها نوعا من الترابط والتماسـك المعنوي العميق ، وخـاصة أن هـذه المشاهـد تعرض وسط مناظر طبيعية تتحرك فيها مجموعة من الشخصيات لكل منهـا مأساته الخاصة . . . مأساة تتحرك في خفاء . . مأساة لا تبرزهـا الأحداث

---

(١) دافيد ماجارشاك ، تشيكوف الكاتب المسرحي ، عرض د أمين العيوطي المسرح ، ع٣٨ ، ١٩٦٧

بقـدر ما تجسمهـا كلمات بسيـطة جدا وعـادية إلا أنها فعـالـة وخلفيـاتهـا عميقة . فتشيكوف في هذه المسرحية لا يهتم بتحديد السلوك البشرى وبمـا يتضمنه من أحكام خلقية واجتماعية كما نجد ذلك عند أكثر كتاب المسرح في عصره . وإنما يهتم بهذا السلوك في صلته بالعلاقات الإنسانية ، علاقـة الإنسان بنفسه وبغيره ، وعلاقتـه بالكـون والحياة ، فـرمزيـة « تشيكوف » ليست من الرمزية التعليمية كما نجدها مثلا في « موت الذئب » لـ « الفريد دي فيني » حيث يعـرض حكايـة ويستخلص منها فلسفـة أو معنى محددا . وإنما استخدم هنا « طائر البحر » كـما استخدم « ابسن » « البـطة البريـة » بالمعنى الرمزي المذهبي فهو يكتفي بالصورة كما رسمهـا توحي بـالرؤ يـا دون أن يقول لنا شيئا محددا بالذات ، فالرمز هنا قـد يثير فكـرة ، أو يخلق حـالـة أو انـطبـاعـا يعـين عـلى فهم بعض المـواقف وينـير بعض جـوانب الشخصيات ولكن في كل أحواله يبقى رمزا ورمزا فحسب .

الفصل الثالث

طبيعة الرمز في مسرح توفيق الحكيم

---

١ ـ الرمز الاسطوري : طبيعته ، وظيفته ، دلالته

---

٢ ـ الرمز التوليدي : طبيعته ، وظيفته ، دلالته .

طبيعة الرمز في مسرح توفيق الحكيم

عندما نكون بصدد الحديث عن الرمز أو الرمزية في مسرح توفيق الحكيم ، فإن أموراً كثيرة تقفز إلى الذهن ، منها ما يتصل بحياته وطبيعته الخاصة التي جعلته يتجه إلى الرمزية ، ومنها ما يتصل بتكوينه الثقافي والفكري ، ومنها ما يتصل بنتاجه الفني .

أما فيما يتصل بالعنصر الأول فهو لا يعنينا في هذا البحث ، وقد تكفل به الدكتور اسماعيل أدهم في كتابه « توفيق الحكيم الفنان الحائر » الذي ألفه بالاشتراك مع الدكتور ابراهيم ناجي ، وهو من الذين يؤمنون بوجوب ربط الفن بحياة الفنان الخاصة وظروف نشأته[1] . وفيما يتعلق بالعنصرين الأخيرين فهو من اختصاص هذا البحث ، وسأعرض عرضا سريعا لتكوينه الثقافي والفكري ، ثم أخلص بعد ذلك إلى النقطة الأخيرة والتي تمثل صلب هذا الموضوع .

نحن نعلم أن ميلاد توفيق الحكيم الفني كان طفرة ، فليس في الأدب العربي من تقاليد مسرحية يستند إليها في تشكيله الفني وبنائه

---

(١) د. اسماعيل أدهم، ود. ابراهيم ناجي، توفيق الحكيم الفنان الحائر، دار سعد مصر للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٤٥، ص ١١١

الدرامي ، فالمسرح الموجود آنذاك كان أغلبه يعتمد على الترجمة والتمصير والتعريب[1]. وكانت آثار الحكيم في مرحلته الأولى من التأليف المسرحي ، ـ أي قبل سفره إلى فرنسا سنة ١٩٢٥ ـ تتسم بنوع المسرح الموجود وقتئذ ، من حيث أنه قائم على مجرد الحوادث المثيرة والحركات ، والمفاجات ، وكان هدفه في هذه المرحلة كما يقول هو إيجاد العرض المسرحي من حيث هو فن بذاته بصرف النظر عن الأفكار التي يتضمنها »[2] وقد انتهت هذه المرحلة[3] بعد سفره إلى فرنسا ، لتبدأ مرحلة التأليف الفني . وهناك كما يقول : « أصبح الفن في نظري وعاء كبيراً يجب أن يعكس النشاط العقلي الإنساني في تطوراته الحضارية . ولقد دخلت بذلك مرحلة صعبة اقتضت دراسات واسعة للمنابع الحضارية المختلفة التي عرفتها الإنسانية ، مرحلة تمثل إنتاجي الروائي فيها بقصة « عودة الروح » وانتاجي المسرحي بمسرحيتين « أهل الكهف » و « شهرزاد »[4].

وتعد الفترة التي قضاها توفيق الحكيم في باريس بعد الحرب العالمية الأولى الفترة التي احتدم فيها الصراع في مجالي الفن والأدب بين اتجاهات الواقعية والاتجاهات الشكلية المتعددة[5]. أما فيما يتصل بفن المسرح على

(١) انظر توفيق الحكيم، سجن العمر، مكتبة الآداب القاهرة، (بدون تاريخ)، ص ٢١٨.

(٢) توفيق الحكيم يتحدث، مطابع الاهرام التجارية، ١٩٧١، ص ٣٢.

(٣) فيما يتصل بالمرحلة الأولى لمسرح توفيق الحكيم، انظر د. رمسيس عوض، توفيق الحكيم الذي لا نعرفه (صفحات مجهولة في أدب توفيق الحكيم) دار وهدان للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٤.

(٤) توفيق الحكيم يتحدث، ص ١٣٣ ـ ١٣٤.

(٥) توفيق الحكيم ملحق السلطان الحائر، توفيق الحكيم، بقلم كلادفيا أود ـ فاسليفيا عن مجلة «الأدب السوفيتي»، موسكو، عدد فراير ١٩٥٧ ص ٢٠٦.

وجه الخصوص فأنه على الرغم من أنه في هذه الفترة لا يزال « خط الفكاهة والفودفيل والأوبريت والمسرحية الجماهيرية عامة قائمة في فرنسا فيما يسمى - بمسرح « البوليفار »[١]. فإنه في هذه الفترة بالذات وفي باريس على الأخص تركز مجهود عظيم لخلق شعر مسرحي يرتفع إلى مستوى يتناسب مع روائع التراث القديم . فقد كان المسرح في العشرينات وأوائل الثلاثينات في وسط أوروبا من هذا القرن يعيش في دورة مجده ، كان معاصراً لفلسفة برجسون ، وفاليري ، وماريتان ، وأعمال جويس « الميتاشعرية » ورسوم بيكاسو ، وموسيقى سترافانسكي وميود Mihaud ، وكان ينهل من موارد الباليه الروسي والسويدي وموارد الثقافة المسرحية الفرنسية التي لم تنقطع قط ، وكان هذا النشاط كله متمركزا في باريس[٢]. وقد حدثنا توفيق ياسهاب في كتابه « زهرة العمر » عن هذا النشاط الثقافي والفني حيث يقول « لا يوجد مكان في العالم نرى فيه الفنون كلها مجتمعة سوى باريس ، باريس فترينة العالم نعم . . . هي الواجهة البلورية التي تعرض خلفها عبقرية الدنيا »[٣] وهذه الفترة تمثل مرحلة التكوين بالنسبة لتوفيق الحكيم ، وكان من الطبيعي أن يتأثر بهذا الصراع الدائر سلبا وإيجابا .

وقد أظهر توفيق الحكيم اهتماما بالغا بالفنون فدرس الموسيقى والرسم ، وكان لهذين الفنين على الأخص أثر مباشر على اتجاهه الفني ، وهو يرى أن مثل هذا التأثير شيء طبيعي بالنسبة إلى كل مشتغل بالأدب أو ينبغي أن يكون كذلك[٤]. وفي كتابه « زهرة العمر » يصف ذلك

---

(١) توفيق الحكيم، سجن العمر، ص ٢٢٤.

(٢) فرنسيس فرجسون، فكرة المسرح، ترجمة وتعليق جلال العشري، مراجعة وتصدير دريني خشبة، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٤، ص ٣٢٩.

(٣) توفيق الحكيم، زهرة العمر، ط مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٤٤، ص ٨٥ ـ ٨٦.

(٤) توفيق الحكيم يتحدث، ص ٨٤.

الاهتمام الشديد منه بالفنون التشكيلية والموسيقى محاولا إيجاد الروابط الداخلية بين هذين الفنين وبين الأدب ، فكان كما يقول يقضي الساعات في متحف « اللوفر » أمام اللوحات المعروضة فيه متأملا فيها مستكشفا ما تحوي خلفها من أسرار الفن : « كل لوحة في الحقيقة ليست إلا قصة تمثيلية داخل إطار ، لا داخل مسرح ، تقوم فيها الألوان مقام الحوار »[1] وقد كان للرسم أثر مباشر حتى في معالجة بعض الموضوعات حيث يذكر في مقدمة « بجماليون» « وجالاتيا » للفنان (جان رواكس) والتي رآها معروضة في متحف اللوفر[2].

أما بالنسبة للموسيقى فإن أثرها لا يخفى على البنية الفنية لمسرحياته كما سنرى ، وقد حدثنا كثيرا عن اهتمامه بهذا الفن وخاصة الموسيقى الأوروبية ، ذلك أن الموسيقى الشرقية في نظره قائمة على الطرب والتأثير المادي أما الموسيقى الأوروبية فهي « بناء فني ذهني شأنها في ذلك شأن القصة التمثيلية والهندسة المعمارية ، بل شأن المذهب الفلسفي والتفكير الرياضي »[3]. وقد كان لـ (بتهوفن) أثر كبير على بناء مسرحياته حيث يذكر أن للسمفونية الخامسة لهذا الموسيقي العظيم فضل كبير على تركيب مسرحية « أهل الكهف » : « لقد كان الإيقاع الصوتي من حركات السمفونية الأربع يرن في أذني وأنا بصدد الإيقاع الفكري في فصول المسرحية الأربعة »[4]. وقد ذكر أيضا أن الاحساس الموسيقي قد لازمه وهو بصدد تأليف « شهرزاد »[5]. ويصف بإعجاب شديد ذلك التكامل الفني بين ثلاثة من أقطاب الفن ، المصور « بيكاسو » والأديب « كوكتو »

---

(١) توفيق الحكيم، زهرة العمر، ص ٤٩.

(٢) توفيق الحكيم، مقدمة بجماليون، ص ١٥

(٣) توفيق الحكيم، زهرة العمر، ص ١٦٦.

(٤) توفيق الحكيم يتحدث، ص ٨٦.

(٥) توفيق الحكيم، مقدمة يا طالع الشجرة، ص ٣٠.

والموسيقى « سترفانسكي ». كوكتو يؤلف الموضوع وبيكاسو يصور الديكور، وسترفانسكي يصنع الموسيقى. هذه العلاقة أثرت فيه إلى الحد الذي يقول فيه « فكلما أمعنت حينئذ في القراءة أدركت أن لا سبيل إلى فهم فن إلا بمعرفة بقية الفنون الأخرى »[١].

هذا التعلق الشديد بالفنون المختلفة باعتبارها تمثل وحدة أساسية في البناء والجوهر والغاية إحدى المبادىء الأساسية للمذهب الرمزي فليس هناك إتجاه أدبي احتفل بالفنون جميعا مثلما احتفل بها هذا الاتجاه، وخاصة في المسرح، وقد أكد الرمزيون على أن المسرح ينبغي أن يستوحي جميع الفنون من رسم وموسيقى ورقص وشعر[٢]. وكان ذلك سر اعجابهم « بفاجنر » ذلك العبقري الفذ الذي استطاع في نظرهم أن يصهر جميع الفنون في فن واحد، وأن يحقق بذلك هدف المسرح وغايته[٣]. ومعظم مسرحيات توفيق الحكيم الرمزية تأخذ من هذا التكنيك بنصيب كبير، فلن يستطيع قارىء أن يتذوقها بعيدا عن الجو الموسيقي الإيحائي الذي ينبع من تركيبها الرمزي العميق. ومهما قيل عنها في أنها يغلب عليها الطابع الفكري فإن أحدا لا يستطيع إنكار ذلك الجو الموسيقي الذي يسري فيها الأمر الذي جعل الدكتور علي الراعي يدعو إلى تحويل هذه المسرحيات إلى (أوبرا) و (باليه)[٤].

هذا الجو الفني الرفيع الدي عاشه الحكيم في باريس هو الذي أثر

---

(١) توفيق الحكيم يتحدث، ص ٨٦.

(٢) Jacque Robichez, Le Symbolisme au theatre, p.176.

(٣) Guy Michaud, Message Poétique du symbolisme, p.441.

(٤) د علي الراعي، مسرحيات توفيق الحكيم الفكرية، مجلة الهلال (عدد خاص عن توفيق الحكيم) ٢ فبراير ١٩٦٨، ص ٩٦، ٩٨

في تكوينه الفكري والفني وحدد مسار إتجاهه نحو الرمزية[١]، مدفوعا بطبيعته الخاصة ونزعته الروحية الميتافيريقية ، فقد انسحبت الرمزية كمذهب في هذه الفترة ولكنها بعد أن تركت بصمات واضحة على جميع الاتجاهات وحتى في تلك التي كانت رد فعل لها ، وعلى كبار المؤلفين أمثال كلوديل وجيرودو أندري جيد وغيرهم حيث نجد لديهم بعض اللمسات الرمزية ممزوجة بالكلاسيكية[٢].

هذا المناخ الثقافي جعله ينبذ الاتجاه الذي اتبعه في مصر ، رغم أنه يؤكد أن هذا اللون من المسرح لا زال قائما في فرنسا ، وينعطف نحو الدراما الحديثة ممثلة في آثار ابسن وتشيكوف بيراناللو[٣] وبرنردشو ، وميترلينك[٤]. ويتضح أثر ميترلينك على وجه الخصوص في نزعة توفيق إلى خلق لون من المسرح يعتمد أكثر ما يعتمد على فن الحوار الذي يصوغه في لغة بسيطة موسيقية إيحائية ، ويتضح تأثره العميق بميترلينك أيضا في مفهومه للموضوع والشخصيات والقالب .

وقد أصبحت السمة الغالبة على مسرحياته في المرحلة الثانية من انتاجه الفني هي البعد عن افتعال مواقف مسرحية مثيرة تشد الجمهور بحركتها الظاهرية الخارجية إيمانا منه بأن المسرح الانفعالي ، « الضاحك » « الباكي » لا يمكن أن يكون كافيا ، وإنما ينبغي أن يكون الفن قائما على

---

(١) Jacob M. Landau, Etude sur le theatre et le cinema arabes, traduit de l'anglais par Francine le Cleac H.), ed., G. P. Maisonneuve et larose, Paris 1965, p.128.

(٢) P. Martino, Parnasse et symbolisme, p.188.

(٣) فيما يتعلق بأثر بيراناللو على مسرح توفيق الحكيم. انظر:
Atia Abul Naga, Les Sources Françaises du theatre Egyptien (1870-1939), Snd, Alger 1972, p.286- 308.

(٤) توفيق الحكيم، سجن العمر، ص ٢٢٤.

أساس الانفعال العاطفي والفكري معا[1]. لقد تغير أسلوب المسرحية إلى وضع جديد هو اعتمادها على رسم أشخاص يشعرون ويفكرون ، فالوسيلة هنا لإبراز هذه المشاعر والمواقف في حديثهم مع بعضهم البعض - أي الحوار - الذي يحل محل الموقف المثير ، من هنا كان للحوار ، كأداة ، الأهمية الأولى في إبراز الحركة الداخلية لما يعتمل في نفوس الأشخاص ، لذلك برزت وظيفة الحوار بروزا لم يكن مألوفا في حياتنا المسرحية قبل ذلك »[2]. والحوار الذي يقصده توفيق الحكيم هنا ليس ذلك الحوار العادي الذي يفسر الحدث ويشرحه - لأن كل مسرحية في واقع الأمر تقوم أساسا على الحوار - وإنما يعني ذلك الحوار الداخلي الذي أشار إليه ميترلينك وهو عادة ما يكون مكثفا بالإيحاء والرموز والذي يقوم مقام الحركة والفعل .

ويتفق رأي توفيق الحكيم مع رأي ميترلينك في اعتباره للحوادث التي تجري على المسرح عاملاً ثانويا وليس العامل الأصلي في المسرح ، فجوهر المسرح كما يرى توفيق الحكيم هو إثارة الاهتمام بمشكلة إنسانية معينة ثم إشباع هذا الاهتمام[3]. وقد رأينا في الفصل الثاني من هذا البحث كيف رفض ميترلينك ذلك النوع من المسرح الذي يقوم الصراع فيه بين عاطفة وأخرى ، أو بين شخص وآخر ، ويبدو هذا الاتفاق واضحا في حديث توفيق الحكيم عن الحدث المسرحي ووظيفة الحوار إلى الحد الذي تتشابه فيه العبارات ، يقول الحكيم : « فالحدث المسرحي يتجسد في حركة الحوار وحركة الفكرة وحركة المشكلة ، فقد نجد مسرحية لا يتحرك فيها الأشخاص حركة بدنية ، ولا تحدث فيها حوادث اطلاقا ،

---

(١) توفيق الحكيم يتحدث، ص ٣٨.
(٢) نفس المصدر، ص ١٤٦ - ١٤٧.
(٣) نفس المصدر، ص ٢٤.

قـد تكـون عبـارة عن شخصيـة واحــدة أو اثنـين أو أكــثر ونجـد هؤلاء الأشخـاص لا يفعلون شيئا سـوى الجلوس والكلام . ولكن هـذا الكلام بتركيزه على مشكلة مثيرة للمشاهد تجعله يشعرنا بأنه داخل حركـة متطورة تستولى عليه ، والأمر مشابه لما يحدث في جلسة محكمة »[1]. هذا الحديث أشبه ما يكون بحديث ميترلينك عن الحوار ، وما ينبغي أن يكون موضوعا صالحا للمسرح ، حيث أنه يرفض المسرح الذي يقوم أساسا على الحوادث الخارجية المثيرة ، وعلى قوة المفاجـات والحيل المسـرحية ، ويـرفض المسرح الذي يقوم على المغامرات العظيمـة أو البطولـة ، حيث يكون فيـه الصراع بين العواطف المختلفة « كالحب والـواجب » و« المكر والخـلاص » إلى غير ذلـك من الأمـور التي يقـوم عليهـا المسـرح الكـلاسيكي ممثلة عـلى وجـه الخصوص في مسرح « كورني » و« راسين » هذه الأمور كلهـا يراهـا شيئاً ظاهرياً ومادياً وعادياً ولا تمثـل حقيقة الإنسـان وسر وجـوده لذلـك ركز أساسا على المأسـاة الداخليـة لحياة الإنسـان ، والتي تكاد تخلو من الحـركة الخارجية باعتبار أن هذه المأساة أكثر تمشيا مع حقيقة الوجود[2] .

ولم يتوقف تأثر توفيق الحكيم بميترلينك عند حد التقليـل من الحركـة الخارجية واعتماده أساسا على الحوار لإبراز الحركة الداخلية للنفس ، وإنما تـأثـر بـه أيضـا في ربط هـذا الصـراع في نفس الإنسـان بـالقـوى الخفيـة وبالمجهول والأقدار ، وبالاهتمام بالمشكـلات الكبرى للمصـير الإنساني .

---

(١) توفيق الحكيم يتحدث، ص ٢٣
انظر ما يقابل هذا الحديث عند ميترلينك Le Tresor des humbles p.187- 188
وانظر الفصل الثاني من هذا البحث

(٢) Maurice Maeterlinck, Le Tresor des humbles, p.186.
وانظر مقدمة أوديب الملك لتوفيق الحكيم، مكتبة الأدب، ١٩٥٧ ص ٤٠.
حيث يرفض الحكيم الصراع الذي يقوم بين «ارادة وارادة» و«عاطفة وعاطفة» كما هو واضح في مآسي كورني وراسين.

حيث يـرى ميترلينـك أنه لا ينبغي التـوقف عند فتـرة استثنائيـة من حيـاة الإنسـان ، وإنما ينبغي التـركيز عـلى وضـع الإنسـان في الكـون وعـلاقتـه بالوجود نفسه[١].

ويعلل توفيق الحكيم إتجاهه هذا بأنه متأثر بالتراجيديا اليونانيـة التي أدرك بحاسته الشرقية ونزعته الدينية جوهرها الخفي ، من أنها صراع بـين الإنسان وما هو أكثر من الإنسان ، وفوق الإنسان : « كان الذي قصدتـه من وضع « أهل الكهف » هو إدخال عنصر التراجيـديا في مـوضوع عـربي إسلامي « التراجيديا » بمعنـاها الاغـريقي القديم الـذي احتفظت بـه وهو « الصراع بين الإنسان وبين قوى خفية فوق الإنسان »[٢]، وتعليل الحكيم لهذا الاتجاه بأنه نتيجة نزعته الشرقية وإيمانه الذي احتفظ به هذا قـد يكون أحد الأسباب ولكن هناك سببا آخر أهم عندي وهـو أن توفيق الحكيم قـد تعرف على الأدب الاغـريقي عن طريق اللغـة الفرنسيـة وبواسـطة الأدب الفرنسي ومن ثم « فإن نقله عن الاغريق وآراءه في أعمالهم ليسـا أصيلين كل الأصالة ولا يعكسان في غالب الأحيان إلا ما قاله الفرنسيون وما أكـثر ما قالوا وما أكثر دراساتهم ونظرياتهم في تراث أجدادهم الـروحيين »[٣] ، ويمكن أن نجمل هذه الآراء فـي نظرتين أسـاسيتين إلى المـآسي الاغريقيـة إحداهما تمثلت على وجه الخصوص في نظرة « كورني » و«راسين» وطريقة تعبيرهما عن هذه المآسي فقـد جرداهـا من العنصر الميتـافيزيقي ، وعنصـر المجهول والأقدار ، وأصبحت المأساة لديهما عبارة عن صراع مـادي ، بين إرادة وإرادة ، وبـين عاطفـة وعاطفـة . ولعل ذلـك كان من تـأثير النـزعة

---

(١) Maurice Macterlinck, Le Tresor des humbles, p 192

(٢) توفيق الحكيم، مقدمة الملك أوديب، ص ٣٤.

(٣) د. أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٨، ص ٧.

العقليـة والعلمية التي طغت عـلى العصـر آنـذاك[1]. أمـا النـظرة الثـانيـة فكانت ممثلة في الاتجاه الرمزي الذي كان رفضاواستنكاراً لـطغيان المـادة ، والنظرة العقلية العلميـة القاصـرة ، ودعوة إلى الاهتمـام بالقيـم الإنسـانية والروحية . وكانت دعوة الرمزيـين إلى العودة إلى التـراث الاغريقي كـامنة فيما يشتمل عليه هذا التـراث من عناصـر غيبية ميتـافيريقيـة ، ولما يتضمن من عناصر إنسانية خالدة .

ولا شك أن توفيق الحكيم كان على علم بهاتين النـظرتين ، ونتيجـة لنـزعته الـروحية وإيمـانه الـديني ، لم ينظر إلى التـراجيديـا كـما عبـر عنهـا كورني ، وراسين ، وغيرهما من أمثـال أندري جيـد في العصر الحـديث . فقد وجد نفسه كما يقول وهو في فـرنسا وسط مـوجة من الالحـاد والتطرف العقـلي[2]، فكان من الـطبيعي أن ينجذب نحـو الكتـاب الـذين تنـطوي آثارهم على نـزعة روحيـة من أمثال ميتـرلينك . هـذا هو التبـرير المعقـول لاتجاه توفيق الحكيم إلى المأساة الاغـريقيةواستلهامـها فهـو ينظر إليهـا من الزاوية التي نظر إليـها ميترلينـك والرمـزيون بصفـة عامة حـين رأوا فيها تعبيرا عما هو عام وشامل وخالد في الإنسان .

وقد ظهرت نزعته الرمزية في أول أعمالـه المسرحيـة بعد عـودته من فـرنسـا ، وهـو مسـرحيـة « أهـل الكهـف » التي صـدرت سنـة ١٩٣٣ ، واستقبلها الدكتـور طه حسـين بالاشـادة والترحيبِ بـاعتبارهـا بدايـة لفن جديد في الأدب العربي وهو المسرح ، ووصفها بأنها تمثل قمة الفن ، وأنها لا تقـل شيئـا عن أعمـال كبـار الفنـانـين الغـربيـين ، وشبهها بمؤلفـات

---

(١) توفيق الحكيم. مقدمة الملك أوديب، ص ٣٤ ـ ٣٥

(٢) توفيق الحكيم: مقدمة الملك أوديب، ص ٤٨.

ميترلينك(١). ثم تـوالت بعد ذلـك مسرحيـاته الـرمزيـة وهي « شهرزاد » ١٩٣٤ و« بجماليون » ١٩٤٢ ، و« سليمـان الحكيم » ١٩٤٣ ، و« الملك أوديب » ١٩٤٩ و« يـا طـالـع الشجـرة » ١٩٦٢ ويمكن أن نضيف إليهـا مسـرحية « ايـزيس » ١٩٥٥ ، و« السلطان الحـائـر » ١٩٦٠ ، و« شمس النهار » ١٩٦٥ غير أن هذه المسرحيات الثلاث تختفي فيها النزعة الغيبية .

في هذه المسرحيات اعتمد توفيق الحكيم على الأفكار أكثر مما اعتمد على الديكور المسرحي ، ورسم الأبـطال والشخصيات ، وكـان همه الأول جعل الحوار شاعريـا ، والبحث عن الكلمة المنـاسبة التي يستـطيع بهـا أن يترجم اختلاجـات النفس ومشاعـرها البـاطنية ويشيع بها نـوعا من الحلم الغامض، ولكي يستطيع أن يتغلغل في هذا العالم الداخلي المضـطرب بكل أنواع النزعـات والأفكار لجـأ إلى الرمـز الذي يعتمـد أساسـا على الحـدس والإيحاء ، مثلما يفعل الرمزيون(٢). وكان الرمزيون في تركيزهـم على العـالم الداخلي للإنسان ، متـأثرين في ذلـك بعلم النفس الذي لفت الأنـظار إلى أن وراء عـالم الشعور الإنسـاني الواعي عـالما لا شعـوريا هـو الـذي يسـير الإنسـان ويوجـه سلوكه في كثـير من الأحيان ، ولـه أثر عـلى شخصيتـه . لذلك يعتقد الرمزيون أن الشخصيـة وهـم زائف ، ولا يقيمون لهـا وزنا في فنهم المسـرحي ، وحطمـوا النماذج الإنسـانية التي كـان المسـرح الـواقعي التحليلي يعتمد عليها اعتمادا كليـا ، وأقامـوا بدلهـا فكرة لـلاوعي والعقل الباطن ، وقد تأثر توفيق الحكيم بهم فيما يتصـل بهذه الناحية حـين « يرى

---

(١) د. يحيى حقي، خطوات في النقد، ص ٩٨.
وانظر، د. اسماعيل أدهم ود. ابراهيم ناجي، توفيق الحكيم الفنان الحائر، ص ١٥٠.

(٢) Atia Abul Naga, Les Sources Françaises du theatre Egyptien (1870-1939), p.279.

فكـرة النموذج الإنسـاني الثابت وهمـا »[1]، وحـين يـطرح كـل العنـاصر الخارجية المادية للموضوع ويرتمي في أعماق الذات الإنسانيـة الغامضـة في صراعها مع الكون والأقدار والمجهول. وفي التعبير عن هذه الناحية نجـده يـرتبط بفلسفة الـرمزيـين عن الكون والحيـاة والإنسان ، أضف إلى ذلـك اصطناعـه لأسلوب الاداء الرمـزي وطرقـه في التعبير عن رؤ يتـه الفكريـة والفنية . وأهم ما يميز هذا الاسلوب بالدرجة الأولى هو استخـدام الصورة والرمز للتعبير عن الفكرة ، وهذه الناحية من أهم النواحي التي استهدفتها الرمزية وقد ركز عليها « موريـاس » في أول بيـان له عن المـذهب الرمـزي على نحو ما رأينا في الفصـل الأول من هذا البحث . يقـول توفيق الحكيم في مقـدمـة « بجمـاليـون »: « منـذ عشـرين عـامـا كنت أكتب بـالمعنى الحقيقي . . . والمعنى الحقيقي للكتـابـة « للمسـرح » هـو الجهـل بـوجـود « المطبعة » . . . لقد كان هدفي وقتئذ في رواياتي هو مـا يسمونـه « المفاجـاة المسـرحية » (Coup De Théâtre) . . . واليـوم إني أقيم مسـرحي داخـل الذهن ، وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز! . . . إني حقيقة ما زلت محتفـظاً بروح (Coup De Théâtre) ولكن المفـاجات المسـرحية لم تعـد في الحادثـة بقدر مـا هي في الفكرة . . . لهـذا اتسعت الهـوة بيني وبـين خشبـة المسـرح . . . لأن النـاس يتـأثـرون دائـما بالعواطف التي يحسونها في حياتهم الواقعية ، كالحب ، والغيرة ، والحقد ، والانتقـام ، والعدالـة ، والظلم ، والصفـح ، والاثم . . . لكن ماذا هم يشعرون أمام صراع بين الإنسان والزمن ، وبـين الإنسان والمكـان ، وبين الإنسان وملكاته ؟ . . . هذه الأشياء المبهمة والأفكار الغامضـة أتصلح لهز المشاعر بقدر ما تصلح لفتق الأذهان ؟ . . . »[2]. لذلك يرى أنـه لم يفكر

---

(١) د. اسماعيل أدهم، د. إبراهيم ناجي، توفيق الحكيم، الفنان الحائر، ص ١٣١.
(٢) توفيق الحكيم، مقدمة بجماليون، ص ٩ - ١٣.

أبـدا في المسـرح التمثيـلي عنـدمـا كتب « أهـل الكهف » و « شهـرزاد » و « بجماليون » بـل أنه لم يـرد حتى أن يسميها مسـرحيات[1]. وتلك هي المشكلة الأسـاسية التي تعتـرض المسرح الـرمزي عـلى العموم . وقـد كان « ملارميـه » و « ميترلينك » يريان أنـه من الخطر عـرض الأعمال العـظيمة على خشبة المسرح ، لأنه بمجرد عرضها تفقد كثيرا من مزايـاها التـاعريـة والرمزية . وذلك لقلة إيمانهما بمقدرة الممثلين والمخرجين على تفهم أدوارهم التي تتطلب منهم كثيرا من الذكاء والفـطنة والحـذر لإبراز مـا في المسرحيـة من أحلام وعوالم ورموز . وقد اقتنع ميترلينك أخيرا بأنه إنمـا يكتب لمسرح الدمى لأنه يعتقد أن كل أثر رائع إنما هو رمز ، والرمـز لا يحتمل في نـظره العرض ، وتدحل العنصر الإنسـاني « إن غياب العنصـر الإنساني يبـدو لي ضروريا فيما يتعلق بهذه الأعمال . إن شيئا من هاملت قد مات بالنسبة لنا في اليوم الذي شاهدناه يموت فوق خشبة المسرح »[2].

وأغلب مسرحيات ميترلينك وابسن كـانت تعتبر غـير قابلة للعـرض ولم يقدر لها أن تعـرض على الجمهـور إلا بعد أن أتيـح لها مخـرج قديـر هو « لوني بو» (Lugne Poe) الذي أخرج مسرحياتهما وغيرها من المسرحيـات الرمزية بطريقة تتناسب مع شاعريتها وما تتضمن من إيحاء ورمـوز . وكـان لهـذا المخرج الفـرنسي نفسه رأي في مسـرحية تـوفيق الحكيم « شهـرزاد » حيث قال عنها : « إن القصة صيغت بطريقة جيدة ، لكن ذلك جدير بأن يعرض على المسـرح الفرنسي بذوق وذكاء بحيث يبقى عـلى جمال الشعـر وعمقه »[3]. لذلك أشار توفيق الحكيم نفسه في مقـدمة « بجمـاليون » إلى أنه الشخص الوحيد الذي بـإمكانـه أن يخرج مسـرحياتـه بما يتنـاسب وما

---

(١) نفس المصدر ص ١٠ ـ ١١

(٢) Jacque Robichez, Le Symbolisme au theatre, p.83

(٣) توفيق الحكيم، مقدمة بجماليون، ص ١٣

تحمل في تضاعفها من أفكار ورموز . ولكن كما يقول: « فإن الشيخوخة قد أقعدت هذا الفنان العظيم وأقصته عن المسرح منذ زمن بعيد . . . أتراه كان يخرج « شهرزاد » لو أنه قرأها وهو في نشاطه الفني ؟ . . . من يدري ربما كان فعل . . . ولو أنه فعل لكان هو المجد ؟ . . . بل خير منه عندي هو الفرح ، أن أرى تلك المعاني الحائرة ، والألفاظ الطائرة ، والأشخاص التي تضع قدما على الأرض وأخرى في الهواء ، قد استقرت كلها داخل إطار ، وأي إطار من الذوق والفهم . . . »(١).

وقد لعبت الاسطورة بمواضيعها ورموزها دورا خلاقا في آثاره الرمزية لما لها من قوة الدلالة والإيحاء « فهو يلجأ إليها لما تضفيه على المسرحية من طابع التجريد والرمزية ، إنه يحب الرموز وعالم الرموز وهو يفضلها إذا هي اتيحت له على وسائل التعبير المباشر »(٢).

وبما أن هذه المسرحيات مؤسسة على الرمز فلا مناص إذن من دراستها على هذا الأساس على أن لنوعية هذا الرمز وطبيعته بعدين أساسيين : أحدهما أسطوري يستند مباشرة إلى الوقائع الاسطورية المعروفة الأصل والتي يجعلها توفيق الحكيم إطارا لعمله ، هذا البعد يندرج في العمل الفني ، بين شبكة من المدلولات فيتولد عنه البعد الثاني ، هذا البعد يمكن أن نصطلح على تسميته « بالرمز التوليدي » لذلك رأيت في دراستي لطبيعة الرمز عند الحكيم أن أقسم هذا الموضوع إلى قسمين ، الرمز الاسطوري ، والرمز التوليدي ، ويحسن أن أشير إلى أن هذين المستويين متداخلان في داخل النص ولا ينفصم أحدهما عن الآخر . وإنما يأتي فصلهما كإجراء مؤقت يساعدنا على الإحاطة بكل الجوانب المختلفة لطبيعة الرمز وتحديد مقوماته الأساسية .

---

(١) توفيق الحكيم، مقدمة بجماليون، ص ١٤.

(٢) د. عزالدين اسماعيل، قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٦٨، ص ٢٩٧.

١ ـ الرمز الأسطوري في مسرح توفيق الحكيم

طبيعته ، وظيفته ، دلالته

يعتبر استخدام الخرافة أو الأسطورة كأساس تقوم عليه المسرحية أو الرواية في الحياة المعاصرة تطورا له أهميته في أدب القرن العشرين كما يقول « ريموند وليامز »[١] ولا شك أن وجود مثل هذه الظاهرة في الأدب العربي وفي الأدب المسرحي على وجه الخصوص ممثلة في آثار توفيق الحكيم في نهاية العشرينات من هذا القرن ظاهرة فوق العادة . ذلك أن توفيق الحكيم في استخدامه الاسطورة لا يعيد صياغتها فحسب كما فعل شوقي في مسرحياته « مجنون ليلى » أو « كليوباترا » وغيرها ، وإنما يستخدمها كشكل من أشكال التعبير عن تجربة إنسانية معاصرة ، فهو لا يتقيد بموضوع الأسطورة وأحداثها ، بل يستفيد من الرموز التي تقدمها ويشكلها تشكيلا فنيا وفكريا جديدا يبتعد بها عن المضمون الفكري للأسطورة القديمة ويبتعد بها عن تقليد الكلاسيكيين الذين درجوا على تناول الأسطورة تناولا يضفي السمو والجلال على حقيقتها الموضوعية ، وبذلك يكون قد حقق تلك الدعوة التي دعا إليها « ملارميه » وهي أنه ينبغي على الكاتب الدرامي أن يخلق وجها جديدا للأسطورة ، وأن يقدم عالما فنيا مستقلا بذاته بدل أن يخلق عالما مسرحيا يكون تكرارا للأسطورة نفسها[٢] .

وعلى هذا الأساس يمكن أن ترتبط تجربة توفيق الحكيم في هذا المجال بتجربة الأدباء الكبار الغربيين أمثال « سارتر » و « كوكتو » و « جان أنوي » وغيرهم .

---

(١) ريموند وليامز، المسرحية من ابسن الى اليوت، ترجمة د. فايز اسكندر، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٣١٢.

(٢) Jacque Robichez, Le Symbolisme au theatre, p.39.

وتتنوع مصادر توفيق الحكيم الأسطورية تنوعا كبيرا[1] يشمل القصص المستمدة من القرآن ، والتراث الاسلامي والتاريخ كما هو الحال . في مسرحية « أهل الكهف » و « سليمان الحكيم » و « شهرزاد » و « السلطان الحائر » و « شمس النهار »، أو المستمدة من الأساطير الاغريقية كما هو الحال في مسرحية « بحماليون » و « الملك أوديب » و « براكسا أو مشكلة الحكم « ومن الأساطير الفرعونية في « ايزيس »، ومن الأساطير المستمدة من « الفولكلور » الشعبي كما هو الحال في مسرحية « يا طالع الشجرة » حيث استقى من العادات الشعبية بعض الرموز التي تؤدي وظيفة الأسطورة . وفي كل هده المسرحيات نجد توفيق الحكيم يشكل الأسطورة تشكيلا خاصا ، ويضيف لها أبعادا جديدة لم تكن في أصل الأسطورة . واستخدام الأساطير كرموز أدبية له وظيفتان أساسيتان : الأولى كما يقول «توماس مان» «الأسطورة نسق لازماني » فهي كنسق لا زماني تحملنا إلى ما وراء الزمان ومقتضيات وجودنا للنظر إلى الواقع الإنساني في شموليته وعموميته « فالشخصيات الأسطورية تفقد هويتها الذاتية لتذوب في الوضع الإنساني العام »[2] خارج الزمان والمكان . والوظيفة الثانية أن الأسطورة قد تكون رمزا لشكل نوعي ونموذجي من الهوية الإنسانية فالبحث عن الجذور الأسطورية قد لا يكون بحثا عن الهوية الشخصية ، بل عن توحد مع الجنس البشري عموما ، والرموز المستقاة منها تؤلف نوعا من اللغة العمومية وتستطيع أن تخاطب الجميع بلغة الجميع[3]. ويعبر « هانز ميرهوف » عن هاتين الوظيفتين بعبارة

(١) انظر د. أحمد عثمان، «المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم».
وانظر، د. أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر (١٩٣٣ ـ ١٩٧٠)، الكتاب الأول (مصادر الأسطورة في المسرح)

(٢) هانز ميرهوف، الزمن في الأدب. ترجمة د . أسعد رزق، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٢، ص ٩٠.

(٣) نفس المرجع، ص ٩١.

موجزة في قوله : « وقد تنقل الأساطير حسا بالاستمرار الزمني والوحدة التركيبية إلى ذات الإنسان »[1]. ويمكن القول أن توفيق الحكيم في استخدامه الأسطورة قد حقق هاتين الوظيفتين .

ويمكن تحديد طبيعة الرمز الاسطوري ووظيفته عند توفيق في بعدين أساسيين :

١ ـ البعد الميتافيزيقي .

٢ ـ البعد الاجتماعي .

وقد ركزت على الجانب الأول باعتبار أن الرؤ ية التي يشكلها خلال هذا البعد تتفق مع المفهوم الفلسفي للمذهب الرمزي .

ينصب الصراع في هذا القسم أساسا على الذات الإنسانية في تطلعها الروحي وفي صراعها مع المجهول والقوى الخفية ، وقد استعان توفيق الحكيم في تجسيد هذا الصراع بالأسطورة لقدرة رموزها على استيعاب الجوانب المختلفة لهذا الصراع المأساوي التي تشهده النفس الإنسانية في معاناتها وفي رحلتها الأبدية لاستكشاف المجهول وتحقيق الذات .

هذا الطابع المأساوي يبدو أكثر وضوحا في مسرحياته « أهل الكهف » و « شهرزاد » و « بجماليون » و « سليمان الحكيم » و « الملك أوديب» و « يا طالع الشجرة » هذه المسرحيات كلها تتخذ لها محورا أساسيا يدور حوله كل ألوان الصراع وأشكاله . وقد تختلف مظاهر الصراع من مسرحية إلى أخرى ، ففي كل مسرحية يبرز له مظهر خاص يميزه في كل حالة ويضفي عليه طابعا جديدا ومعنى جديدا ، إلا أنها تتجمع كلها

---

(١) نفس المرجع، ص ٩١.

وتتبلور في رؤية عميقة الأغوار متسعة الأبعاد هي (البحث عن الحقيقة): هل الحقيقة في الذات أم خارج الذات ؟ . . هل الحقيقة في الحلم أم في الواقع ؟ . . ويتبلور الصراع بين عدة أطراف ، بين الداخل والخارج ، بين الحلم والواقع ، بين الذات والموضوع .

وأبرز ما يمثل هذه المسرحيات أن الصراع يقوم في داخل الشخصية الواحدة وما الصراع الخارجي وحركة الشخصيات الأخرى إلا مظهرا من مظاهر وعي هذه الشخصية وصورة رمزية لما يجري داخل أعماقها ، ذلك أن القضية التي يعبر عنها الكاتب قضية إنسانية عامة فتشكيلها يتم من خلال شخصية محورية تستقطب جميع مظاهر الصراع حولها ، وهي بدورها شخصية رمزية تمثل قيمة معينة .

هذه القضية لا يقدمها تقديما مباشرا تحس فيه الافتعال والتكرار ولكنه يجعلها تتخذ مظهرا جديدا لها في كل عمل فني . وفي كل هذه المظاهر والألوان فإن الاحساس المهيمن هو افتراض علاقة الإنسان بما وراء الطبيعة ، أو بما يمكن تسميته بالمجهول . ومن ثم يصبح المجهول هو المحك الأساسي الذي تنبع منه مأساة الإنسان الداخلية ، ومحور هذه المسرحيات هو قلق الإنسان الوجودي . ومثل هذه الفكرة الميتافيزيقية عن علاقة الإنسان بالمجهول هي التي استهدفتها الرمزية في فلسفتها وعلى أساسها يقوم مسرح ميترلينك الرمزي .

ويمكن القول أن هذه المسرحيات تستمد قوتها التعبيرية من ذلك العمق الميتافيزيقي التي تصدر عنه ، وتلك الأبعاد الإنسانية التي تتحرك عبرها بالاضافة إلى وسائل الاداء الرمزي التي يستخدمها الحكيم . وهذا ما يجعلها قريبة إلى الرمزية في مفهومها الفكري ، وفي أسلوبها الفني ، حيث تبدو فيها جوانب الرؤية مكثفة تستقطب كل مظاهر الصراع الفني والعاطفي ، وكل الحقائق الداخلية والخارجية ، في لحظة خاطفة وفي

عبارات تخلو من كل زخرف لفظي

وبإمكاننا أن نقرر منذ البداية أن الرؤية المحورية التي تحكم هذه المسرحيات كلها ، وتجمعها في وحدة فكرية ، يشكلها توفيق الحكيم وفقا لمفهوم الرمزيين للكون والحياة والإنسان ، وباستخدام أساليبهم في البناء الفني والتشكيل الدرامي ، وذلك فيما يلي :

١ ـ إن الحياة والكون ليسا مجرد ظواهر خارجية أوْ حقائق جامدة ، بل هناك الجوانب الخفية التي تستعصى حقائقها على الإنسان .

٢ ـ إن الذات الإنسانية هي المركز في هذا الكون وهي التي تعطي الأشياء وجودها وتضفي عليها معنى وقيمة بالنسبة للإنسان . وأبطال توفيق الحكيم كما سنرى في سعيهم الحثيث للبحث عن الحقيقة يرتدون آخر الأمر إلى ذواتهم باعتبارها منبع الحقيقة .

٣ ـ وبما أن الكون ليس مجرد ظواهر خارجية ، والحياة ليست مجرد حقائق جامدة ، فإن العقل ليس هو الوسيلة الحقة لإدراك خفايا الكون وأسرار الحياة ، وإنما تدرك هذه الأسرار وتلك الخفايا عن طريق القلب أو الشعور الوجداني .

وفي الصفحات التالية محاولة مني لتتبع الرموز الأسطورية في علاقتها بالأجزاء الهامة من التجربة التي يعرضها توفيق الحكيم .

تجلت رؤية « البحث عن الحقيقة » في أول عمل مسرحي لتوفيق الحكيم وهو « أهل الكهف » وكان انتقاؤه لهذه القصة بالذات من بين القصص القرآنية العديدةللنهوض بهذه الرؤية وتشكيل أبعادها المختلفة ينطوي على ذكاء شديد لما تحفل به المادة الأولية لهذه القصة من إمكانات

في خلق عمل درامي متكامل[1] . وقد وجد توفيق الحكيم قصة أهل الكهف هذه ، وشخصياتها الثلاثة التي بلورها في قصة « أوراشيا »[2] منبعا ثريا لا ينضب للدلالات والرموز التي تتشكل التجربة في إطارها . ومن تم فإن المنطلق الطبيعي لفهم هذا العمل الفني هو التركيز على البنية الداخلية له . وما تقدمه القصة من رموز ، وما تؤديه هذه الرموز من وظائف تساعد في تشكيل هذا البناء والاحاطة بكل زوايا الرؤية وأبعادها .

وتعتبر قصة « أوراشيا » إحدى العناصر الفعالة في الحركة الدرامية وفي بلورة الرؤية الفكرية وعلى ذلك لا يمكن لنا استيعاب كل جوانبها المختلفة ما لم نتدبر الوظيفة الأساسية التي تؤديها هذه الأسطورة والرموز التي تقدمها ، والذين اعتبروها زائدة لا تخدم غرضا معينا[3] ينطرون إليها

---

(١) د أحمد عتمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص (١٩٨ - ٢١٣) فيها عرض لمصادر قصة أهل الكهف، الأجنبية والعربية.
وانطر أيضا د أحمد شمس الدين الحجاجي الاسطورة في المسرح المصري المعاصر (١٩٣٣ - ١٩٧٠) الكتاب الأول (مصادر الأسطورة في المسرح) ص ١٦٢ - ١٨٩ .

(٢) وتتلخص وقائع القصة كما يوردها توفيق الحكيم في مسرحية «أهل الكهف» على لسان الملك «دوقيانوس» ومؤدب ابنته «غالياس» أنه حدث في عصر التهداء المسيحيين أن فتية من أشراف الروم هربوا بدينهم من دوقيانوس ولم يظهروا ولم يعلم عنهم شيء وقد لبث معاصروهم ينتظرون أوبتهم وينتشؤون عنهم الاساطير مؤكدين عودتهم وظهرت كتب تتنبأ بعودتهم يقال عنهم «ثلاثة ورابعهم كلبهم القديس مرنوش والقديس ميشليينا والقديس يمليخا، والكلب قطمير» ص ٤٤ - ٤٥ . وقد بلور توفيق الحكيم مغزى هذه الاسطورة في اسطورة شرقية قديمة تدور حول فتى صياد بإقليم يوتا في الشرق الاقصى بحزر اليابان خرج للصيد في قارب ولم يعد ولبث كذلك أربعة قرون ثم ظهر فجأة غير أنه عاد وشيكا للاحتفاء مرة أخرى. أهل الكهف ص ٤٨ .

(٣) د. أحمد شمس الدين الحجاجي، الاسطورة في المسرح المصري المعاصر الكتاب الأول ص ٢٢ .

معزولة عن سياقها الطبيعي ويقفون عند الدلالة التي ذكرها « غالباس » في الفصل الثاني من المسرحية حين ربط بين هذه القصة وبين ظهور أهل الكهف وعودتهم بعد اختفاء ثلاثمائة سنة . هذه الدلالة لا تمثل المغزى الكلي لهذه القصة ولا تقف وظيفتها عند هذا الحد من المعنى . وإنما وظيفتها الأساسية تتمثل فيما تبوح به من رموز في المشهد الختامي من المسرحية وعلى أساس هذه الرموز تتبلور أبعاد الرؤية وتكتمل جوانبها المختلفة .

إن تحليلنا لهذه المسرحية وفقاً لما تؤديه هذه القصة من وظيفة رمزية داخل السياق ، يتيح لنا الحد الأقصى من إدراك العلاقات البنائية ، كما يتيح لنا فرصة الحصول على القيمة المطلقة ، والقيمة النسبية لهذا العمل الفني وإدراك ما هو جوهري وأساسي فيه ، وما هو سطحي وعرضي .

وفي اعتقادي أن القيمة المطلقة التي تمثلها أحداث هذه المسرحية وما يتصل بهذه الأحداث من عناصر هي « البحث عن الحقيقة » أو مأساة الإنسان في سعيه الدؤوب للبحث عن حقيقة نفسه ، وحقيقة العالم حوله . وفي داخل هذا الإطار العام تتجمع الأفكار الجزئية ، والعناصر الأساسية المناسبة لبناء هذه الرؤية ، وتشكيل أبعادها المختلفة ، أما القيمة النسبية أو السطحية فتتمثل في قضية الزمن وما يتصل بها من صراع الإنسان معه . حقا إن كل ما في هذه المسرحية يوحي للوهلة الأولى إذا نظرنا إليه معزولا عن سياقه الطبيعي ، بأن مأساة الزمن تمثل إحدى اهتمامات توفيق الحكيم الرئيسية ، وإن « أهل الكهف » تمثل صراع الإنسان مع الزمن . ولكن أي مدلول لهذا ؟ إننا نعلم أن الزمن ينتصر على الإنسان لا محالة . فهل كتب توفيق الحكيم مسرحيته هذه ليؤكد لنا أن الزمن عنصر غلاب وأنه مهما فعل الإنسان فلن يفلت من سطوته ؟ .

إن التركيز على عنصر الزمن في المسرحية واعتباره محورا أساسيا

للرؤ ية الفكرية والفنية ومحاولة استنتاج مغزى اجتماعي من ذلك أوقع النقاد في تناقض شديد في تفسير المسرحية . فقد رأى البعض في عودة شخصيات أهل الكهف إلى الكهف ، وعدم محاولتهم التلاؤم مع الواقع ، والمجتمع الجديد انعكاسا لروح الهزيمة في المجتمع المصري . بينما رأى البعض في عودتهم تلك تأكيدا لانتصار الواقع على الأحلام والاسطورة[1]. وفي اعتقادي أنه لو نظرنا إلى الأمور في سياقها وفي إطار المفهوم الفكري والفني الذي تشكلت فيه ، فإن عنصر الزمن لن يعدو أن يكون قشرة خارجية ، أو مظهرا من مظاهر الصراع وليس جوهر الصراع ، ومحاولة النظر إليها من خلال ملابسات الواقع الخارجي ، وهل تتلاءم معها سلبا وإيجابا ، يذهب بكثير من عناصرها وقيمتها الفنية والفكرية معا . فما عنصر الزمن إلا واحدا من الخيوط العديدة المتشابكة العديدة المتشابكة فيما بينها لتكون وجهة نظر توفيق الحكيم الشاملة حول الإنسان في صراعه مع النفس ، ومع الطبيعة محاولا استجلاء بعض أسرارها الخفية . وهي قصة النفس الإنسانية في رحلتها لاستكشاف العالم ، والرؤ ية المنبثقة عنها تبدو من العمق والشمول والتجريد بحيث يبدو أي تفسير لها على ضوء ملابسات الواقع الخارجية الخاصة بالمجتمع المصري ضرباً من التعسف[2] .

---

(١) يذهب فريق من النقاد الى أن مسرحية أهل الكهف تعادي التقدم. منهم سلامه موسى في كتابه «الأدب للشعب» وأمين العالم «في الثقافة المصرية» حيت يرى فيها «انعكاس لروح الهزيمة في المجتمع المصري» ويؤكد الدكتور عبدالقادر القط وهذه الروح الانهزامية في كتابه «في الادب المصري»

ويذهب فريق آخر بأنها «عمل ثوري تقدمي» ومنهم «غالي شكري في كتابه «ثورة المعتزل».

(٢) يقول لنداو: إن للمسرحية « صبغة غير أرضية انها شيء ربما يشبه طريقة ميترليك في التعبير».

Jacob M. Landau, Etude sur le theatre et le cinema arabes, p.127.

وعلى الرغم من أن تقديم الشخصيات في بداية المسرحية كـان أشبه مـا يكون بـالمسرحيـة الـواقعيـة ، حيث عـرفنـا بـالشخصيـات الثـلاث ، بأسمائـها ، ووظيفة كل منها في الحياة ، وبالمشكلة المشتركة بين الجميع ، وهي أنهم كانوا مسيحيـين فروا من دوقيـانوس عـدو المسيحية إلا أن هـذه الملامح والسمات الظاهرية ، لا تلبث أن تتداخل وتتمايز أحيـانا وتتـلاشى مرة أخرى ، لتحل محلها سمات أخرى تحدد المجال الوظيفي الرمزي لكل منها . فإذا كـانت الرؤ يـة المحوريـة تتمثل في مـأساة الإنسـان وهو يتخبط كالأعمى ، متلمسا طريقه ، باحثا عن حقيقته وحقيقة العـالم حولـه ، فإن هذا البحث يتحدد من خـلال ثلاثـة مسارات أسـاسية . وهـذه المسارات تتخذ شكل النـزاع الداخـلي ، ممثلا في الغـريزة الفـطرية التي تـرمز إليهـا شخصية يمليخا ، والعقل الذي تـرمز إليـه شخصية مـرنوش ، والقلب أو القوة الوجدانية التي تجسدها شخصية ميشلينيا .

وقـد اختار تـوفيق الحكيم أكثر أدوات التعبـير توفيقـا لتجسيد هـذه الجـوانب من نفس الإنسان ، فعن الجـانب الفطري المتمثـل في شخصيـة يمليخـا ارتباطـه بالغنم ، وهي تمثـل في بساطـة ارتباط الإنسـان الغريـزي بالحياة ، والعمـل على كسب الـرزق لاشباع حـواسه الغـريزيـة . أما عن الجانب العقلي المتمثل في مرنوش فإن ارتباطه يقـوم على الحيـاة الأسريـة ، ابن وزوجة، وهذا الارتباط يمثل نوعاً من الحياة أرقى من الحياة القائمة على الفطرة . ولأن الروابط الاجتماعية أسـاسها قـائم على النـظام والقانـون ، وهذه العلاقات لا تنهض إلا على أساس العقل وفي إطاره فهو يمثـل ارتباط العقـل بالحيـاة . أما ميشلينيـا فإن ارتبـاطه لا يقـوم إلا على الحب والحب أسـاسـه الـوجـدان والقلب ، وقـد رفعـه الحب والعـاطفـة إلى مـا فـوق الواقع[١].

---

(١) انظر د. سهير القلماوي، الاسطورة في ادب توفيق الحكيم، الهلال، عدد خاص عن توفيق الحكيم، ع٢ فبراير ١٩٦٨ ص ٢٨.

هذه الجوانب الثلاثة لها دلالة رمزية ترتبط بتجربة الإنسان في بحثه عن الحقيقة ، والوسائل التي يستخدمها في هذا البحث ، وفي الحوار الذي يدور بين الشخصيات الثلاثة داخل الكهف في بداية الفصل الأول ، يضع توفيق الحكيم المنطلق الأساسي لهذه التجربة ، حين يعرض علينا كيف دخل الإيمان قلب ذلك الراعي البسيط « يمليخا » لم يكن إيمانه عن طريق الاقتناع العقلي وإنما عن طريق لحظة الانكشاف ، والتنوير التي لا تخضع لأي تحليل أو تعليل :

يمليخا : نعم . ولكن الإيمان الحقيقي إيمان اليقين والاقتناع لم يضيء نفسي إلا يوم سمعت ذلك الراهب يتكلم تحت أسوار طرسوس .

ميشلينيا : أي راهب ؟

يمليخا : كان ذلك منذ خمسة أعوام إذ بلغت الثلاثين ، وما كنت بعد أفكر في غير غنمي . وكنت أدين بالمسيحية اسما بحكم الوراثة وحدها لا عن شعور واقتناع ، حتى كان يوم ذهبت إلى مدينة طرسوس في بعض شأني ، فلمحت خارج أسوارها راهبا يتكلم في جمع صغير تخفيه عن الأعين خرائب قديمة وأحجار فاقتربت وطفقت أصغي ، وإذا بي كأني انقلبت إنسانا آخر ، وكأن عيني تريان ما كانتا عنه غافلتين . .

ميشلينيا : ماذا كان يقول ذلك الراهب ؟

يمليخا : لست أذكر شيئا مما قال . لكني لن أنسى ما شعرت به إذ ذاك إحساس لم يعترني في حياتي من قبل إلا مرة ، إذ كنت اهبط الجبل ساعة غروب فاشرفت على منظر في الخلاء لم أر أجمل منه فلبثت ليلتي أفكر واستذكر أين رأيت هذه الصورة من قبل ؟ أفي الطفولة؟ أفي الأحلام ؟ أم قبل أن أولد ؟ إن هذا الجمال على غرابته ليس مجهولا عندي . وقمت في الفجر فذكرت صورة البارحة وفجأة برقت في رأسي

فكرة: هذا الجمال كان موجوداً دائماً منذ الأزل، منذ وجدت الخليقة. هذا الإحساس بعينه هو ما شعرت به وأنا أصغي إلى الراهب . إن كلامه الذي أسمعه أول مرة ليس مع ذلك جديدا عندي أين سمعته ؟ ومتى ؟ أفي الطفولة ؟ أفي الحلم ؟ أقبل أن ولدت ، وتولدت في نفسي عقيدة أن هذا الكلام هو الحق ، إذ لا أتصور بدء الوجود بدونه ولا انتهاءه بدونه[1] .

هذا النص يأخذ دلالة حوهرية ، فمن ناحية ، نلتقي فيه بالبداية الحقيقة لبذور الرؤ ية التي يقيم توفيق الحكيم على أساسها هذه المسرحية . وكون إيمان « يمليخا » الراعي قائم على الإدراك الفطري لذلك الجمال الازلي ، أو لتلك الحقيقة الأبدية دون أن يبحث لها عن تعليل يرمز إلى مرحلة الفطرة التي تنجذب من تلقاء نفسها إلى المجهول وهذا له دلالته من وجهة نظر الحكيم ، وهو يشير إلى ارتباط الإنسان بالمجال الغيبي والميتافيزيقي . ومن ناحية أخرى فإن توفيق الحكيم يتخذه بداية فنية في تحديد العناصر البنائية للشخصيات ، وإرهاصا بوظيفتها الرمزية داخل هذا العمل الفني ، حين يضعها إزاء هذه الحقيقة التي يتحدث عنها يمليخا . إن « مرنوش » الذي يمثل العقل يرفض ما يقوله الراعي :

مرنوش : أقول إن هذا الراعي يتكلم هراء ، ولا أفهم ما يقول[2] .

وإنما يفهم فقط تلك العلاقات المادية ، القائمة على العقل والمواصفات الاجتماعية :

ميشلينيا : أنت لا تفهم شيئا سوى أنك غبت ليلة عن امرأتك وولدك[3] .

---

(١) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ١٦ - ١٨.
(٢) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ١٨
(٣) نفس المصدر، ص ١٨.

ومع كون « يمليخا » يرتبط بهذه الحقيقة الغريبة الخارجة عن إدراك العقل فطريا وهذا يشير من وجهة نظر توفيق الحكيم أنها شيء حقيقي بالنسبة للإنسان وهو يستشعرها حتى في أشد حالاته بساطة عن طريق التجربة الوجدانية ـ فإنه لا يملك من الوسائل التي تجعله يعي هذه الحقيقة ، وعيا كاملا خارج ذاته لذلك عندما يخرج من الكهف (والخروج من الكهف يمكن فهمه على أنه عملية استكشافية ترمز إلى تجربة الإنسان في محاولته البحث عن الحقيقة خارج الذات محاولة الإنسان للتلاؤم مع العالم الخارجي) ولا يجد غنمه التي تربطه بالعالم الموضوعي ، يصطدم بالواقع في جفافه ، وقسوته ، وصلابته ، ويفقد كل صلة بالحياة الموضوعية وبالواقع الخارجي . ويدرك أن حقيقته كإنسان ، لن يجدها إلا في داخل الكهف . ويصيح في زملائه قائلا : « هذا العالم الذي نرى دنيا أخرى ليست لنا بها صلة . . . لا ينبغي أن نمكث بين هؤلاء الناس لحظة واحدة »[1]. فالأثر السلبي الذي أحدثه لقاء يمليخا بالعالم الخارجي ، لا يعود إلى أنه مجرد مكان جديد مختلف عن الكهف ، أو مجرد زمان ـ فالزمن ليس إلا مجرد رمز ـ وإنما لأنه عجز عن إيجاد التوازن بين حقيقته الداخلية كإنسان وبين الحقيقة الموضوعية التي لا تربطه بها صلة . ومن ثم عجز عن أن يضفي عليها معنى أو قيمة ، بل أصبحت غريبة عليه ولا قيمة لها بالنسبة إليه .

وحينئذ وجد نفسه وحيدا ، وغريبا لا يربطه بالحياة أية صلة ، وبمنطق هذا الواقع لم يستطع مواصلة الحياة . وقد أحسن توفيق الحكيم هنا استخدام العناصر القصصية ، حين جعل من عنصر الزمن رمزا حيا ، لتجسيد هذه التجربة . فعلى المستوى الظاهري ، كان الزمن حاجزا منيعا بين « يمليخا » وبين الحياة ، فبمنطق هذا الزمن « لم يكن من المعقول أن

---

(١) توفيق الحكيم، أهل الكهف ص ٦٥.

يجد يمليخا مجالا لمتابعة الحياة لم يكن من الممكن أن يحدث التوتر بين ذاته وأي موضوع لأنه لم يعد يرتبط بأي موضوع ولا يستطيع أن يفرض ذاته على أي موضوع »[1] لذا يرتد سريعا إلى الكهف :

يمليخا : (في صوت كالعويل) أجل . إننا أشقياء . أشقياء . . نحن ثلاثتنا وقطميرا معنا لا أمل لنا الآن في الحياة إلا في الكهف فلنعد إلى الكهف . هلم يا مرنوش . . ليس لبعضنا الآن سميع ولا مجيب إلا البعض . هلموا بنا رحمة بي . إني أموت إن مكثت هنا[2].

ويضيف قائلا : « إلى الكهف . الكهف كل ما نملك من مقر في هذا الوجود الكهف هو الحلقة التي تصلنا بعالمنا المفقود »[3] « وشخصية » « يمليخا » من الناحية الدلالية تمثل قيمتين أساسيتين ترتبطان بالفلسفة الرمزية : القيمة الأولى ، إن الحواس ليست من الوسائل الفعالة في إدراك الحقائق، فالحواس لا تستطيع أن تتجاوز القشرة الخارجية من العالم لتنفذ إلى الحقائق العليا الأبدية . ولنلاحظ دقة توفيق الحكيم في رسم هذه الشخصية بهدف إعطائها هذا المدلول . وقد كان أول ما يقع عليها نظرها ، هو تغير المظاهر المادية حوله ، من لباس الملك ، والجند ، ومعالم المدينة[4]، بينما لم يتفطن زميلاه إلى مثل هذه الأمور . كان إدراك يمليخا للأشياء قائما على الحواس ، وعلى ما تقع عليه هده الحواس ، ومن تم كانت معرفته بهذه الأشياء سطحية لا تتجاوز مظاهرها الخارجية ، لتستشف روحها وبناء على ذلك لم يستطع أن يعقد مصالحة بين ذاته وبين

---

(١) د عز الدين اسماعيل، قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر، ط ٢، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٦٨، ص ٢٢٣

(٢) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ٦٥ - ٦٦

(٣) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ٦٦.

(٤) نفس المصدر ص ٥٣.

العالم الخارجي لعجزه عن إضفاء أي معنى أو قيمة عليها وكانت نتيجة ذلك الفرار من هذا العالم الخارجي والعودة إلى الكهف .

والقيمة الثانية أن الذات هي المنبع وهي المصب . فالكهف على المستوى الرمزي يمثل الذات ، والرجوع إلى الكهف يعد بمثابة الفرار إلى الذات من قساوة العالم الخارجي ، ومن جفاف الواقع المادي . واللجوء إلى الذات كمرفأ أخير وكشاطىء للأمان ، مظهر من مظاهر الفلسفة الرمزية . وقد كان سبب قيام هذا المذهب هو طغيان المادة في أواخر القرن التاسع عشر ، نتيجة للحركة العلمية الوضعية التي تخضع كل الموجودات للحس والمنطق ، ولا تؤمن إلا بالمظاهر المادية وفقدان الإنسان للروابط الروحية والمعنوية التي تصله بالحياة ، وشعوره باختناق النفس تحت وطأة المادة وصياع الحقيقة الإنسانية ، لذلك كانت دعوة الرمزيين إلى العودة إلى النفس وتحرير أشواقها المكبوتة وحنينها إلى المجهول[1] .

إن توفيق الحكيم قد تمثل في قصة أهل الكهف مأساة الإنسان في غربته وضياعه حين لا يجد التوازن الكافي ، بين أشواقه وأحلامه والحقيقة الميتافيزيقية القائمة في نفسه ، وبين العالم الخارجي المغرق في ماديته ، ومأساته وهو يتلمس طريقه ، باحثا عن حقيقته . فما شعور « أهل الكهف » بالغربة والضياع سوى لافتقادهم تلك الصلات المعنوية والروحية من جهة ، وعجزهم عن إيجادها لأنهم يخطئون السبيل إليها . وهذا هو موطن الاختلال .

وقد كان توفيق الحكيم حريصاً على أن يلم كل أشتات الموضوع ويحيط بكل جوانب القضية ، فعدم وجود يمليخا لغنمه ، وعدم وجود مرنوش لأسرته قد لا يكون سببا كافيا للارتداد إلى الكهف ، أو وضع الحاجز بين

(١) Guy Michaud, Message Poétique du symbolisme, p.403.

الذات والعالم الخارجي ، فقد كان بإمكانهم ، أن ينشئوا عـلاقات جـديدة تقوم على المصالح المادية ، ليـواصلوا الحياة . أمـا على المستـوى الظاهـري من أحداث المسرحية فقد كانت مسافـة الثلاثمـائة سنـة كافيـة لجعل هـذه الشخصيـات تعود إلى الكهف وتعلن انهزامهـا أمام سلطانـه[1]. أما على المستوى الرمزي فإن فشل يمليخا في التلاؤم مع الحيـاة ـ والواقـع يعود إلى أن يمليخـا استخدم حـواسه للوعي بهـذا العـالم ، والـوعي بنفسـه ، ومـا تلتقـطه حواسـه من مدركـات يفتقد إلى المعنى في نفسـه ويفتقد إلى الصلة الروحية والمعنوية التي تصلها بذاتـه ، ومن ثم انقطع الـرابط الواصـل بين الذات والعالم الخارجي ، أو بين الذات والموضـوع . أما بـالنسبة لمـرنوش الذي يمثل الحد الآخر من رؤ ية البحث عن الحقيقة ، فقـد كانت وسيلتـه العقل . وليلاحظ أن هـذا الاستنتاج ليس رجمـا بالغيب فـالبنية المعجميـة لهـذه الشخصية تتخـذ فيها لفـظة « العقل » مكـانة الصـدارة منـذ بـدايـة المسرحية[2] وهو على امتداد أحداث الفصل الثاني ، أي بعـد خروجـه من الكهف ، يستخدم العقل كـوسيلة لتفهم العالم الخـارجي ، والتلاؤم معـه في هذا الإطار ، لذا يرفض ما يقوله زميله يمليخا من أنهما عـاشا ثـلاثمائـة سنة باعتبار أن هذا الأمر لا يتصورهعقل :

مرنوش : مـا تقول يـا يمليخا لا يمكن أن يتخيله عقـل بشر . وإني لأتسامح إذ أعدك بعد عاقلا . وأنت تقـول جادا هـذا الكلام . أتستـطيع حقا أن تعتقد أننا نمنا في الكهف أكثر من ثلاث ليال[3].

ويضيف في مكـان آخـر : « إن لي عقـلا قبـل كـل شيء . إن لي

(١) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ١٥٠.
(٢) نفس المصدر انطر الصفحات ٦٧، ٦٨، ٩٠، ٩١، ٩٤، ٩٥.
(٣) توفيق الحكيم، أهل الكهف،ص ٦٧.

عقلا ، ها هو ذا في رأسي أحس وجوده . وهذا الكلام الذي تقول ينكره هذا العقل »[1].

فما دام العقل يسعفه في تفهم ما يدخل في مجاله من مدركات ، فالحياة ممكنة ، وعندما يصل إلى حد يقف فيه العقل عاجزا في الفصل الثالث من المسرحية تصبح الحياة شيئا مستحيلا ، ويصبح العقل بالنسبة له مصدر عذاب :

ميشلينيا : (رافعا رأس مرنوش) لا تبك يا مرنوش ما فائدة بكائك ولدك الآن ؟

مرنوش : لست أبكي ولدي أيها الأحمق . .

ميشلينيا : إذن ما بكاؤك هذا ؟

مرنوش : عذاب . . عذاب آخر لا تفهمه أنت . يا ربي ، لماذا تركتني فريسة للعقل ، ثلاثمائة عام . إبني في سن الستين وأنا فتى أمامي النضج والحياة[2].

إن إدراك تجربة البحث ، وتخطي الزمن ، ليس مجالها العقل ، وإنما مجالها مصدر آخر لا يمتلكه مرنوش ، وحسب العقل أن يدرك تلك الحقائق الظاهرية التي تقع في إطاره ، وليس له أن يتجاوزها . أما إذا حاول فإن مصيره الفشل لا محالة . وقد حاول مرنوش فكان أن ارتطم على صخرة صماء لا ترحم . هذا المفهوم يرتبط بالفلسفة الرمزية كما تلمسنا بعض جوانبها في نشأة الحركة الرمزية في الأدب حيث كانت رفضا للعقل كأداة لتفسير الكون ومعرفة أسراره وكأداة للاستجابة لمتطلبات

---

(١) نفس المصدر، ص ٦٩.

(٢) توفيق الحكيم، أهل الكهف ص ٩٥.

الإنسان الروحية وتوقه الشديد للمعرفة[1].

وإذا كانت الوسيلتان السابقتان : الحواس الممثلة في شخصية « يمليخا » والعقل الممثل في شخصية مرنوش ، لا تحققان طموح الإنسان ، وحنينه الداخلي لمعرفة أسرار الكون ، ولا تؤهلانه لاختراق القشرة الخارجية ، من المظاهر المادية ، والقوانين الطبيعية ، لينفذ إلى حقائقها الازلية ، فإن توفيق الحكيم يشير من طرف خفي بأن القلب هو المؤهل للقيام بهذه المهمة ، عن طريق التجربة الوجدانية . وإذ يسأل ميشلينيا مرنوش ما الذي يجعله يتغير يكون جوابه نتيجة لفقدانه القلب :

مرنوش : لأني كنت أعيش في حياة لها صلة ولها سبب ، هو القلب ، والقلب لا يخضع لناموس الزمن . فما كانت عندي مئات الأعوام إلا كلمات وأرقاما . . .

ميشلينيا : واليوم اذن . .

مرنوش : مات .

ميشلينيا : من ؟ ماذا ؟

مرنوش : (مستمرا) ولم يبق لي إلا العقل . فها أنذا للعقل وحده وها هو ذا يعيدني إلى عالمه . عالم الزمان والمكان[2]. .

وليس من المنتظر من العقل لدى الحكيم ـ كما أشرت ـ أن يدرك شيئا خارج الزمان والمكان .

أما ميشلينيا فقد استطاع أن يعيش خارج الزمان بفضل تلك

---

(١) Guy Michaud, Message Poétique du symbolisme, p.403.
وانظر الفصل الأول من هذا البحث.

(٢) توفيق الحكيم أهل الكهف ص ٩٦ ـ ٩٧.

العاطفة المنبثقة من القلب ، والتي جعلته لا يرى من الثلاثمائة سنة التي يتحدث عنها صاحبيه إلا مجرد أرقام ومقاييس ، وضعها العقل ، فهي مجرد تصور عقلي أكثر منها حقيقة قائمة :

ميشلينيا : . . هاته الأعوام الثلاثمائة أو أكثر منها إن هي إلا كلمات أعداد ، أرقام ، هب أنها مجرد أرقام لا معنى لها[1] .

وقد كان هذا نفس إحساس مرنوش عندما كان قلبه لا يزال ينبض بالحب ، ولا زالت تلك الرابطة المعنوية التي يدرك عقله الأشياء في إطارها . ونفس المعنى تردده « بريسكا » في نهاية الفصل الثالث : « مادمنا في عالم القلب . فلن نرى إلا نورا »[2] . وبناء على هذا ، فالاتجاه العام للمسرحية كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل « يميل إلى تقرير أن الحياة الوجدانية هي الحياة الحقيقية الجوهرية ، وأن لها البقاء والخلود . ففي الحياة الوجدانية يتجاوز الإنسان كل الحدود والسدود بالحب يستطيع أن يقف في وجه كل شيء وأن يعلو على كل شيء »[3] .

وقد رفع توفيق الحكيم من مكانة الحب منذ بداية الفصل الأول وجعله يقوم مقام العقيدة :

مرنوش : إن الحب ليبتلع كل شيء حتى الصداقة ، وحتى الإيمان .

ميشلينيا : حتى الإيمان ؟

مرنوش : لأنه هو نفسه إيمان أقوى من كل إيمان[4] .

---

(١) نفس المصدر، ص ٩٥.
(٢) نفس المصدر، ص ١٣٢.
(٣) د. عز الدين اسماعيل، قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر ص ٢٣٣.
(٤) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ٢٦.

وقد اعتنقت بريسكا المسيحية من أجل ميشلينيا ، واعتنق مرنوش المسيحية من أجل زوجته[1] مثل هذه الاشارات لقوة الحب لها دلالة جوهرية في بناء المسرحية وتؤدي وظيفة فعالة فيما سيأتي من الأحداث ، حين يحاول ميشلينيا أن يتخطى كل الحدود ، والسدود ، ليعيش مع من يحب ، وحين تدفن بريسكا نفسها حية مدفوعة بقوة الحب التي لا تقهر . بهذه التجربة الوجدانية وحدها يحاول ميشلينيا أن يتخطى كل الحواجز ، والعوائق المتمثلة داخل المسرحية في الثلاثمائة سنة ، ليقيم مصالحة ، وليعقد تجاوبا ولو مؤقتا بينه وبين الحياة وهذا التجاوب لم يدم طويلا نتيجة للضرورة الحتمية ، إلا أنه يبدو أن هذه التجربة دفعت ميشلينيا فوق مستوى الواقع ، وجعلته يستشرف حدود الغيب ، ويعيش في الحلم متخطياً بذلك حدود الزمان ومحطماً حدود العقل. وما يقوله لبريسكا في نهاية الفصل الثالث عندما خيل إليه أنها حانت العهد الذي بينهما ، حيث يؤكد لها أنه يستطيع أن يعيش بدونها ، ينطوي في حقيقة الأمر على عكس ما يقول ، فبمجرد انقطاع هذه الصلة ينسحب هو الآخر من الحياة ويلحق بزميليه في الكهف .

وبناء على ما سبق فإن انسحاب هذه الشخصيات من الحياة ، وعودتها إلى الكهف ، يرجع السبب فيه إلى إحساسها العميق بالتناقض بين تركيبها الإنساني الداخلي كأناس يشعرون ويحسون ، وبين افتقار الواقع الخارجي إلى ما يعادل هذا التركيب ويجعل الحياة ممكنة بالنسبة لهم . أما من وجهة نظر توفيق الحكيم فإن انسحاب هذه الشخصيات وعودتها إلى الكهف ، أو بعبارة أدق ارتدادها إلى الذات ، نتيجة لانعدام التجاوب الكافي بين ما هو داخل ذات الإنسان وما هو خارجها لا يرجع إلى خلو العالم الخارجي من معادل شعوري يتوافق وينسجم مع كيانها

---

(١) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ٢٦.

الداخلي فحسب ، ولكن لافتقاد هذه الشخصية نفسها للمعين الوجداني الذي يضفي على الواقع الخارجي معنى ويكسبه قيمة بالنسبة لها[1]. فاختفاء هذا المعنى الروحي يؤدي إلى المفارقة ، تم الإحساس العميق بالغربة والضياع في عالم مصمت ، ومن ثم يصبح بحث الإنسان عن الحقيقة بدون جدوى لأنه يفتقد العنصر الأساسي الذي يمكنه من البحث في إطاره . وكأن توفيق الحكيم يذكرنا دائما بأن العنصر الروحي والوجداني شرط أساسي لقيام التوازن والتعادل في كيان الإنسان ، وشرط لتوافقه مع العالم الخارجي . وما من شك في أن هذه النظرة هي من أثر الرمزية على توفيق الحكيم حيث أن هذه الحركة قامت كرد فعل ضد طغيان المادة ، وضد الحركة العلمية الوضعية التي يتزعمها أوجست كونت في اعتمادها أساسا على العقل في معرفة الإنسان ، وقضائها بذلك على شعور الإنسان وحريته الوجدانية والروحية ، وخنقها للقيم المعنوية في ذاته . وقد انعكس هذا المفهوم على بناء شخصيات المسرحية فكلما ضعف الرابط المعنوي الذي يشدها إلى الحياة كلما اتسعت الهوة بينها وبين العالم الخارجي وولت إلى عالمها ، وكلما استسلمت للعقل والإدراك الحسي المحض ، كلما استبد بها اليأس من الحياة وأسرعت في نكوصها إلى الذات .

تعود الشخصيات إلى الكهف بعد فشلها جميعا في الحياة الجديدة ، وهناك تتجمع كل العناصر الرمزية لتتخذ مدلولها الأوفى والأعمق ، ولتشكل معاني كلها تصب في بؤرة واحدة هي هذه النفس الحائرة المترددة

---

(١) يعتقد توفيق الحكيم أن الذات هي الأصل وهي التي تعطي الاشياء وجودها، انظر د. عز الدين اسماعيل، قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر ص ٢٣٦ - ٢٣٧ ومع أن الدكتور عز الدين اسماعيل اعتمد اساسا على الزمن باعتباره المحور الاساسي للمسرحية وأخذ بالتفسير الاجتماعي الذي رآه (البيراستر) الا انه أكثر من تناول المسرحية إدراكا لمفهومها الفكري حيث يرى أن مفهوم ميشلينيا للزمن يتفق تماما مع مفهوم توفيق الحكيم الذي يرد إلى الذات كل حقيقة.

في داخل الإنسان ، وهـو يتلمس طريقـه باحثـا عن حقيقته وحقيقـة العالم حوله . لذلك فإن الدلالـة التي اتخذتهـا كل شخصيـة في الفصول الثـلاثة السابقة تظل مصاحبة لها داخـل الكهف ، وتتشكل مـواقفها تبعـا لوظيفـة كل منها ، رغم أن الصراع هنا يتخذ مظهـرا آخر هـو الصراع بـين الحلم والواقع ، وهو لا يخرج عن كونه صراعا بـين « الذات والمـوضـوع ». وقـد اختلط عليهم الأمـر ، فلم يستطيعـوا التمييز بـين الحلم والحقيقـة ، هـل كانت حياتهم حلما أم حقيقة ؟

مـرنـوش : حلم ؟ بحـران ؟ حقيقـة ؟ يـا إلهي لم أعـد أستـطيـع التمييز .

ميشلينيا : نعم . هو حلم كالحقيقة .

يمليخا : وواضح جلي . . كأنه حقيقة .

مرنوش : ميشلينيا . . ميشلينيا . . كيف عرفت أنه حلم ؟ . .

ميشلينيا : إن لم يكن ما رأينا حلما فنحن الآن في حلم .

مرنوش : ولم لانكون الآن في حلم ؟

يمليخا : نعم . . نعم يا رب ، ما الحد الفاصل بين الحلم والحقيقة لقد اختبل عقلي . رحماك أيها المسيح[١].

وفي الكهف يتبع توفيق الحكيم في مـوتهم نفس التدرج الـذي اتبعه قبل ذلك في عـودتهم إلى الكهف وهذا لـه دلالته ، ويمثـل تعميقا للرؤ يـة الكلية . يموت يمليخا محتفظا بإيمانـه الفطري ، ولكنـه يموت حـائرا مبلبـلا ، دون أن يعرف إذا كانت حياته حلما أم حقيقة :

---

(١) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ١٤٢.

يمليخا : (بعد لحظة) الوداع . . أشهد الله والمسيح . . أني أموت ولا أعرف هل كانت حياتي حلما . . أم حقيقة ؟ . .

ويعلق مرنوش على موت زميله قائلا : « مات المسكين ولم يعرف الحقيقة . . ومع ذلك هل عرفناها نحن »[1] ؟ . . والتساؤل الأخير عميق الدلالة والمغزى ، فالبحث عن الحقيقة هو الذي يدفع شخصيات توفيق الحكيم إلى الحركة ، وهو يرمز بذلك إلى أن الإنسان في بحثه عن الحقيقة يجري وراء سراب ، ولكنه لا يملك أن يكف عن البحث ، أو يتوقف عن الحركة التي هي سنة الحياة وسبب الوجود . أما مرنوش فهو يموت مجردا من كل إيمان ، منكرا للبعث ، ولكل ما لا يقع تحت إدراكه العقلي ، نتيجة لنظرته العقلية البحتة ، والبعث الحقيقي الممكن بالنسبة له هو « التأريخ » :

ميشلينيا : (في قلق) مرنوش ؟ أنت إذن لا تؤمن بالبعث ؟

مرنوش : أحمق ؟ أو لم نر بأعيننا إفلاس البعث ؟ . .

ميشلينيا : أستغفر الله . أنت الذي عاش مسيحيا تموت الآن كوثني ؟ .

مرنوش : (في صوت خافت) نعم . . أموت الآن .

ميشلينيا : مجردا عن الإيمان . .

مرنوش : مجردا . . عن كل شيء . . عاريا كما ظهرت . . لا أفكار ولا عواطف . . ولا عقائد »[2] . . .

وموت مرنوش وثنياً مجردا من كل شيء له دلالة رمزية على عكس

---

(١) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ١٥١.

(٢) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ١٥٢ ـ ١٥٣.

ما أعتقد البعض في تفسيرهم للمسرحية معتمدين أساسا على المفهوم العقلي للزمن وللبعث الذي يقدمه مرنوش ممثلا في البعث التاريخي ، بأن الحكيم يدين بشكل واضح ذلك البعث الكتلي الساذج[1] . وقد يكون توفيق الحكيم فعلا يدين « البعث الشكل السادج » على مستوى الواقع ، المتمثل في الاعتقاد بالخرافات ، والأساطير التي يعيشها الشعب المتخلف الساذج كأنها واقع بالفعل ، ولكن في نفس الوقت ومن خلال المفهوم العقلي الذي يقدمه مرنوش في داخل السياق ، يدين بشكل أشد وأعنف وأوضح الاسراف الشديد في الاعتماد على العقل باعتباره أساسا لتفهم الحقائق ، وتفسير الكون والإنسان فإن العقل من شأنه أن يضعنا أمام جدار مصمت كما وضع مرنوش ، حين يموت « مجردا عن كل شيء » . هذا لا يتفق من ناحية مع نزعة توفيق الحكيم الغيبية ولا يتفق مع السياق نفسه ، الذي لا يتيح لنا أن نتوقف عند هذا المعنى باعتباره المضمون الكلي للمسرحية وباعتبار أننا توقفنا عنده فكيف يتسنى لنا فهم ما سيأتي من أحداث . فقد كان من الطبيعي وفقا للتفسير السابق أن تتوقف المسرحية عند هذا الحد وليس من الضروري أن يبني الكاتب شخصياته وفقا لأفكاره وآرائه ولكنه في نفس الوقت لن يقدم رؤ ية فكرية وفنية تختلف مع مفهومه الفكري لذلك نجد « ميشلينيا » يعلق على موت مرنوش كوثني بقوله : « إنه قانط فقد قلبه ولا يعي ما يقول »[2] ومن الطبيعي أن يكون القلب كما يقول عنه مرنوش « نافورة الأحلام والآمال » هو الوسيلة الفعالة لقهر الزمن أو أي حقيقة خارجية .

ويبدو ميشلينيا الذي احتفظ بالقوة الوجدانية وكأنه قارب الوصول إلى الحقيقة ، أو كاد أن يضع يده على السر . فالزمن أو قوانين الطبيعة

---

(١) انظر د. غالي شكري، ثورة المعتزل، ط ١، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٦ ص ٢٦٨ .

(٢) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ١٥٣.

تنتصر على العناصر المادية في الإنسان ، وتقضي عليه مادياً لكنها لا تستطيع أن تقهر القلب أو الروح :

مرنوش : . . . رباه . أخشى أن يكون مرنوش قد أصاب . . (لحظة تأمل أخرى) كلا . . كلا . . لقد فقد مرنوش البصيرة . . لسنا حلما . . لا . . بل الزمن هو الحلم . أما نحن فحقيقة . . هو الظل الزائل ونحن الباقون . . بل هو حلمنا . . نحن نحلم الزمن . وهو وليد خيالنا وقريحتنا ولا وجود له بدوننا إن تلك القوة المحركة فينا وهي العقل منظم جسمنا المادي المحدود . . آلة المقاييس والأبعاد المحدودة . . هو الذي اخترع مقياس الزمن ولكن فينا قوة أخرى تستطيع هدم كل ذلك أولم نعش ثلاثمائة عام في ليلة واحدة فحطمنا بذلك الحدود والمقاييس والأبعاد ؟ نعم ها نحن أولاء استطعنا أن نمحو الزمن . . . نعم تغلبنا عليه . . (لحظة) لكن . . وأسفاه بريسكا : ما يحول بيني وبينها إذن ؟ الزمن ؟ نعم محوناه . . ولكن ها هو ذا يمحونا ، الزمن ينتقم ، إنه يطردنا الآن كأشباح مخيفة ويعلن أنه لا يعرفنا ويحكم علينا بالنفي بعيدا عن مملكته . . ربي . . هذه المبارزة بيننا وبين الزمن أتراها انتهت بالنصر له : (بعد لحظة منهوكا) آه . . . لقد تعبت . . تعبت من الكلام ومن التفكير . . ومن الحياة . . بل من الحلم . . هذه ليست الحياة . . بل هي حلم مهوش مضطرب إلى الحقيقة إذن . . الصافية الجميلة . نعم إن الحقيقة لا يمكن أن تكون بهذا الاضطراب ، ولا يمكن كذلك ألا تكون هناك حقيقة . (لحظة) أشهد الله . . أني أموت مؤمنا . . أشهد المسيح أني أومن بالبعث . لأن لي . . قلبا يحب »[1].

هذا الكلام يثير عدة قضايا ، يمكن أن تفسر المسرحية على أساسها ، فهو يبدو شبيها بكلام يمليخا ومرنوش من بعض النواحي ، في

(١) توفيق الحكيم، اهل الكهف، ص ١٥٤ ـ ١٥٥

تأرجح ميشلينيا بين الحلم والحقيقة وبين الذات والموضوع ، هل الزمن هو الـذي يصنع الإسـان أم أن الإنسان هـو الـذي يصنـع الـزمن بخيـالـه؟ ثم هـل يستطيـع الانسـان أن يمحـو الـزمن ويلغيـه من اعتبـاره، ويتغلب عليه . وهل اختصيار أهل الكهف لثلاثة قرون في ليلة واحدة يعتبر انتصاراً على الـزمن ؟ يبدو أن هـذا ليس صحيحا بـدليل أن الـزمن نفسـه هـو الـذي أعـادهـم إلى الكهف وهو نفسـه الـذي يحـول بـين ميشلينيـا وبـين حبيتـه بريسكا . وإذن فالزمن عنصر موجـود وغلاب ، وسيـظل هناك صـراع ازلي بـين الإنسان والـزمن ، هذا عـلى المستوى الـظاهري ، أمـا على المستـوى الرمزي فإن هذا الصـراع يتم في داخل الإنسـان بين العقـل الذي يـدرك الـزمن والأشياء بمقـاييسه ، وبـين قـوة أخـرى تستـطيـع أن تتجـاوز هذه المقاييس لتضفي عليها قيمة أخرى ، أو بعبارة أخرى تتجاوز عنصر الواقع المـادي إلى « الحقيقة الصـافية الجميلة » الكـامنـة وراءهـا . هـذه الحقيقـة تتكشف للإنسان عن طريق القوة الـوجدانيـة ، وهي القلب ، وبناء عـلى ذلـك فقد آمن ميشلينيـا بالبعث ، والبعث حقيقـة ميتـافيـزيقيـة ، تتصـل بالغيب والمجهول والإنسان عند توفيق الحكيم في صراعه يسعى دائماً لإدراك هذه الحقيقة وهو لا يدركها إدراكا فعليا بكل حـدودها ، وإنمـا يستشعرهـا ويحدسها عن طريق القلب .

إن الحقيقة التي يعلنها ميشلينيـا في هذا النص ، من أن الـذات هي الحقيقة ، وأن « الزمن هو وليد خيالنا وقـريحتنا ولا وجـود له بـدوننا » وأن العقـل ليس هو كـل شيء في الإنسان لإدراك الحقـائق ، وإنما هنـاك قـوة خفية أخرى تتجاوز مقاييس العقل ، هذه النظرة تتمشى مع مفهـوم توفيق الحكيم للكـون والحياة والإنسـان وتتفق أيضـا مـع المفهـوم الـرمـزي مثلما أشـرت من قبل . يقـول توفيق الحكيم في كتـابه « تحت شمس الفكـر » : «فالعقل لا يدرك إلا ما يلائم وظيفته وما يخضع لمقـاييسه والحقيقـة العقلية ليست الحقيقـة المـطلقـة ، وليست الحقيقـة كلهـا ، ولكنهـا الحقيقـة التي

يستطيع العقل أن يراها من زواياته . فإذا كانت العقيدة مرجعها القلب ، فإن العقل لن يرى منها إلا الشطر الذي يستطيع أن يراه . ويظل محجوبا عنه الشطر الواقع في دائرة القلب »[1] . . وتأتي « بريسكا » في المسرحية كشاهد حي على قوة القلب ، وقدرته على قهر الزمن ، وتجاوز مقاييس العقل . وقد شعر كل من ميشلينيا وبريسكا بقوة تجذب أحدهما نحو الآخر ، رغم الحاجز المنيع بينهما . أحس هو بعاطفة الحب نحوها في الكهف ، فكانت مقاومته للموت أطول من زميليه ، وشعرت هي نحوه بتلك القوة الغريبة تدفعها إلى أن تدفن نفسها حية معه داخل الكهف أملا منها في أن تلتقي به في عالم آخر :

بريسكا : لا شيء يفصلني عنك . إن القلب أقوى من الزمن[2] .

وعندما يكون ميشلينيا على وشك أن يسلم الروح يدور بينهما هذا الحوار المركز المكثف :

بريسكا : (تحسو على وجهه وتنظر إليه) فات الأوان ؟ تريد أن تبكي ولا تستطيع لابأس . فلتهدأ نفسا . . . لم ينته بعد كل شيء . .

ميشلينيا : بر . . . يسكا . .

بريسكا : نم يا ميشلينيا العزيز . . لن ينتهي كل شيء . .

ميشلينيا : إلى . . الملتقى . .

بريسكا : (تضع رأسه على الأرض في رفق وتطرق باكية في صمت)[3] .

---

(١) توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، مكتبة الاداب، القاهرة ١٩٧٢ ص ١٣ .
(٢) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ١٥٨ .
(٣) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ١٥٩ .

وعندما يسألها مؤدبها « غالياس » ما الذي يجعلها تبكي تجيبه قائلة :

بريسكا : آه يا غالياس . . لو أنك تحس وتفهم . يا للقسوة . إني أبكي تلك السعادة التي لمعت كالبرق لحظة ثم انطفأت . . وهذا المشهد المؤلم الساعة . . . ميشلينيا يجالد الموت ويتمسك بالحياة ويتشبث بها . . وفاضت روحه في اللحظة التي ظفر فيها بالسعادة ، ولفظ النفس الأخير وهو يأمل في الملتقى نعم إلى الملتقى يا حبيبي ميشلينيا هنا محال . . لكن في جيل آخر حيث لا فاصل بيننا[١].

هذا اللقاء بين بريسكا وميشلينيا يشير إلى أن القلب « والحلم هو الوسيلة الفعالة لقهر الزمن أو الحقيقة الواقعة. فالحب عند توفيق الحكيم هو تجربة إنسانية حية على مر العصور والاحقاب ، وهو مقدس لديه مثل الايمان تماما[٢] وقد لا تدوم هده السعادة إلا لحظات ولكن اللحظات التي يعيشها الإنسان وهو يمتلك تلك البصيرة الوجدانية يستطيع مها أن ينتهك ستار الأشياء ، وأن ينفذ إلى قلب المجهول والغيب ، وكأنه بذلك يتجاوز كل السدود والأحقاب ويعيش مئات السنين دون أن يدركه الهرم . ومن هنا يغدو أهل الكهف وفترة الثلاثمائة سنة التي قضوها هناك رمزا للإنسان وهو في حالة انجذاب عاطفي في حالة الحلم[٣] ، وكأن الإنسان في مثل هذه اللحظات مستعد أن يتحمل كل الصعاب ، والمشاق ، وكأنها

---

(١) نفس المصدر، ص ١٦٠ - ١٦١ .

(٢) انظر نفس المصدر ص ١٦١ - ١٦٢ .

(٣) تفطن مترجم المسرحية الى الفرنسية إلى هذه الدلالة لذلك حعل عنوان المسرحية «كهف الاحلام» La Cavernes des Songes أنظر:

Tewfick El Hakim, Théâtre Arabe Traduit de l'arabe par A. Khedry et N. Constandi, Nouvelles editions latine Paris VIe 1950

لا تؤثر فيه ، مثل الشمس التي كانت تميل عن الكهف على نحو عجيب لتحمي من في داخلها من الفناء والتحلل « وكأنما الشمس تميل عنه في دهابها وإيابها »[1] .

هكذا يوفق توفيق الحكيم بين القصة وموضوعه ، مستفيداً من الرموز التي تقدمها كعنصر تركيبي ولغوي للإحاطة بكل جوانب التجربة وتكتمل أبعاد التجربة التي جسدتها قصة « أهل الكهف » ودلالتها الرمزية من خلال قصة « أوراشيما » فإن نوعية السياق الذي يحكم معناها ووجوه إيقاعها الفكري ، والفني يندمج مع بناء الشخصيات الرمزي الذي هو جزء لا يتجزأ من بناء الرؤية الشاملة للمسرحية كلها . وقد وظفت لتحقيق المغزى المتصل بكل الجوانب لتجتمع كلها في وحدة فكرية ورؤية شاملة . ويأتي المعنى الرمزي هذا كجواب على السؤال الذي ألقته بريسكا على غالياس في الفصل الأول عند ذكره لقصة الصياد : « أين كان هذا الصياد يا غالياس أثناء القرون الأربعة »[2]. والجواب يأتي على لسان بريسكا نفسها[3]، وهذا له مغزاه ويدخل ضمن التجربة كلها. إن طبيعة الرمز تتحدد من خلال السياق ، والوظيفة البنائية التي يؤديها ومن هذين العنصرين يمكن تحديد البعد الحقيقي له . فمغزى هذه القصة ودلالتها

---

(١) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ٣٠.

(٢) نفس المصدر، ص ٤٧.

(٣) فقد كان الفتى الصياد على مدى أربعة قرون عند عروس البحر في جزيرة لا يموت الصيف فيها أبدا، وعندما تذكر أهله ووطنه أراد أن يذهب إليهم فأعطته زوجته عروس البحر علبة صغيرة تعيده على العودة وأوصته ألا يفتحها مطلقا، لأنه إذا فتحها لن يستطيع رؤيتها أبدا. وعندما رأى كل شيء في بلده قد تغير وعرف عدد السنين التي غابها عنه أراد أن يعرف السر الغامض «سر رؤيته الأربعمائة عام ثلاثة أعوام» تذكر العلبة ففتحها ولكنه لم يجد بها سوى دخان أبيض بارد تصاعد في بطء حتى ارتفع في الجو كغمامة صيف وعندئذ أصبح شيخاً يررح تحت وقر اربعمائة عام . انظر المسرحية ص ١٦٥ ـ ١٦٨

يضاعف الإحساس بالدلالة التي تقدمها قصة « أهل الكهف » فتعمقها . عند هذا الحد لن يعود خافيا أن الكهف في المسرحية رمز للذات ، وأن الثلاثمائة سنة التي لبثها أهل الكهف هناك دون أن يعتريهم الفناء ، يستخدمها الحكيم باعتبارها رمزا لتلك اللحظات التي تعيشها النفس وهي في حالة الفيض العاطفي والوجداني لتمتد أثيريا عبر الأزمان والأحقاب . أو باعتبار هذه اللحظات هي اللحظات الحقيقة التي يعيشها الإنسان ، لأنه فيها يرتفع إلى ما فوق الواقع المادي والمقاييس الوضعية ، ليستشرف آفاقا روحية تصله بالحقائق العظمى التي لا تخضع للتحليل والتعليل ، فأي محاولة لتعليلها عقليا يجعلها تتبخر كالضباب . وهي لحظات فريدة تمثل الوجود الحقيقي بالنسبة للإنسان في رحلة الوجود فمن خلال هذه اللحظات لحظات الحلم لا نرى مظاهر الكون في إطارها الواقعي المصمت فحسب ، وإنما نرى مغزى هذه المظاهر وما وراءها . والموت بالنسبة لأهل الكهف ، كما هو الحال بالنسبة للفتى « أوراشيما » هو رمز للموت المعنوي الذي يصيب الإنسان عندما يفتقد ذلك المعنى الذي يجعل لحياته قيمة .

هذه الرؤية التي جسدها توفيق الحكيم في مسرحية أهل الكهف قريبة جدا من الفاسفة الرمزية ونظرتهم إلى الإنسان والحياة من حيث أن الذات هي الأصل ومن خلالها نرى مظاهر الوجود ، وأن هذه المظاهر لا تتكشف لنا حقائقها إلا من خلال نقاب الحلم . يقول بودلير : « ليس لكل ما في الأرض إلا وجود جزئي وما الحقيقة الحقة إلا بالحلم »[1] وقد عالج ميترلينك في مسرحية « العصفور الأزرق » تجربة شبيهة بتجربة أهل الكهف وهي وإن كانت تختلف في أحداثها عن مسرحية توفيق الحكيم إلا أنها تتفق معها في الدلالة والمغزى ، وهي تجسد بدورها تجربة الإنسان في بحثه الدؤوب عن السعادة ، وحقائق الحياة ، تلك السعادة التي يجوب

---

(١) اسماعيل رسلان، الرمزية في الادب والفن ص ١٠٧.

الأجواء بحثا عنهـا ليكتشف في نهاية الأمـر أنها لا توجـد إلا في أعماقـه في داخل نفسه ، وهو فقط تعوزه تلك القوة التي تجعله يرى جيـدا[1] وتتجلى له الأشياء عـلى حقيقتها . هـذه القوة تتمثـل عند الحكيم ، وميتـرلينك في المنبـع العـاطفي وفي الـروابط المعنـويـة التي تصـل الإنســان بـالآخــرين والأشياء .

لقـد ذهب الـطفــلان الصغيـران «Tyltyl», «Mytyl» في رحلتهـــما العجيبـة للبحث عن « العصفور الأزرق » الـذي يرمـز عند ميتـرلينك إلى « السـر الأكبر لـلأشياء وللسعــادة »[2] فتكشفت لهما أثنـاء رحلتهما ، كـل سرائر الأشياء ، وضمائرها بفضل ماسة سحرية كانت اعطتـها لهـما إحدى الحوريات فزارا كل البقاع،، وكل الممـالك : « بـلاد الذكـرى » و « مملكة الليل » و « موطن السعادة » و « موطن الموتى » و « مملكة المستقبـل » « بحثا عن الطائر الأزرق دون جدوى ، وفي كل هـذه الأماكن التي ذهبـا إليها ، كانا يريان العجـائب والغرائب ، مـا يخيف ويروع ، ومـا يفرح ويبهـج ، وفي كل مرة يمسكان فيها بالطائر الأزرق يتغير لونه أو يمـوت بين أيـديهما . وفي نهاية المطاف يتبدد الحلم ويستيقظ الطفلان من نومهـما ليجدا نفسيهـما ما زالا في منزل أبيهما الحطاب المتواضع ، وعنـدما يتفقد الطفـل (Tyltyl) عصفوره الذي طلبته منه جارته لابنتها المريضة ، يلاحظ أنـه أصبح أزرق شديد الزرقة فيقول « لقد ذهبنـا بعيدا وهـو موجـود هنا »[3] ويكتشـف في جارته التي كان يراهـا عجوزا دميمـة محدودبـة الظهـر ومعوجـة الأنف . . تلك الحورية التي أعطته الماسة السحرية التي تجلت لـه من خلالهـا سرائـر الأشياء[4] ويرى في ابنتها الصغيرة تلك الروح النورانية التي رآها في حلمـه

---

(١) Maurice Maeterlinck, L'oiseau bleu ed. Fasquelle Paris 1976, p 15.

(٢) Ibid, p 76.

(٣) Maurice Maeterlinck, L'oiseau bleu, p.170.

(٤) Ibid, p.168.

خلال رحلته العجيبة[1]. وهذا له دلالة من وجهة نظر ميترلينك حيث أنه مهما بحثنا عن السعادة فلن نجدها إلا في أعماقنا عندما يغمرنا ذلك الفيض العاطفي ، وتتفتح أنفسنا نحو الآخرين . وقد لا تدوم هذه السعادة إلا لحظات كما رأينا في لقاء بريسكا وميشلينيا ليأملا في لقاء آخر في غير هذا العالم ، وكما هو الحال في مسرحية « العصفور الأزرق » عند ميترلينك ، فقد انطلق العصفور الأزرق في الهواء إلى غير رجعة ليقول (Tyltyl) لجارته الصغيرة « لا تبك سأمسكه مرة أخرى »[2] وهذا له دلالة رمزية ، هي أن السعادة لا يمكن الابقاء عليها إلا لحظات قلائل ، ثم تمضي ليجد الإنسان في البحث عنها من جديد ، وهذا المعنى يتضمن من ناحية عنصر القدر ، ومن ناحية يرمز إلى أن جوهر الإنسان يتمثل في هذا البحث المستمر والذي لا نعرف له نهاية .

ويمكن اعتبار الماسة السحرية ـ عند ميترلينك ـ التي مكنت الأطفال من رؤية أسرار الأشياء وخفاياها ، والعلبة السحرية ـ عند توفيق الحكيم ـ التي مكنت أوراشيما من الحياة أربعة قرون دون أن يتعرض للفناء . رمزا للقوة الوجدانية التي يمتلكها الإنسان ، والتي تضفي على الأشياء سحرا خاصا ، ومعنى خاصا ، تجعله يعيش حياة أشبه ما تكون بالحلم . تقول الحورية في مسرحية العصفور الأزرق : « منذ موت الحوريات لم يعد الناس يرون . . . لحسن الحظ فأنا على ثقة من نفسي من أنني أعرف ما يجب علي لكي أفتح العيون المنطفئة »[3] وتقول في مكان آخر : « منذ موت الحوريات لم يعد الإنسان يفهمني ولا يستطيع استجلاء اسراري » و « موت الحوريات » يشير به ميترلينك إلى طغيان العقل الذي

---

(١) Ibid, p.173

(٢) Ibid, p.175.

(٣) Maurice Maeterlicnk, L'Oiseau bleu, p.15.

قضى على كل الأسرار الميتافيزيقية التي كان الإنسان يستشعرها ويؤمن بها . وعند توفيق الحكيم ، فإن فضول الإنسان واعتداده بعقله ، واستخدامه له في تفهم المسائل التي لا تقع في نطاقه كثيرا ما تؤدي إلى تبديد هذا الحلم . وموت الحلم عند توفيق الحكيم يعني فناء الإنسان ، وعدم قدرته على مواصلة الحياة . وما تقوله بريسكا لمشيلينا في نهاية المسرحية له دلالة في هذا الصدد : « إنك لم تنكث عهدا . . ولم تفتح علبة محرمة . . ولم يتغلب الشك على قلبك . . فهل مثلك يستحق الفراق الأبدي عمن تحب »[1] ؟ . وقد مات « ميشلينيا » محتفظا بحبه وإيمانه آملا في لقاء آخر . والخلود ليس بقاء الأجسام ، وإنما هو بقاء ذلك الجوهر الخالد في الإنسان الذي يجعل منه كائنا بشريا ، مختلفا عن أي شيء آخر في هذا الكون ، ذلك الجوهر الذي يسبغ على حياته معنى ، ويكسبها قيمة .

وقبل أن أعرض لنماذج أخرى من مسرحيات توفيق الحكيم الرمزية التي تتأكد فيها هذه الرؤية بصورة أو بأخرى ، أود أن أنفي هنا شبهة قد تتطرق إلى الذهن وهي أن توفيق الحكيم يدعو إلى الرجوع إلى الخرافات والأوهام . وإنما نجده قد تمثل حركة الفكر المعاصر في اتجاهه إلى الاعتقاد بأن الحلم والأسطورة أحد أنواع المعرفة الرمزية وليس ضربا من الانحراف لا يمكن من رؤية الأشياء على حقيقتها[2] وبناء على دلك ، ينبغي أن تنسحب من حياة الإنسان كما كان الاعتقاد السائد في القرن التامن عشر والقرن التاسع عشر .

ويبدو استخدام توفيق الحكيم للعناصر الأسطورية ورموزها في تشكيل رؤيته الفكرية والبحث عن الحقيقة « وما ينتج عنها من صراع بين

(١) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ١٦٩.
(٢) انظر د. مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، ص١١٣.

قوى الإنسان الداخلية في مسـرحية أخـرى هي مسرحيـة « الملك أوديب » وهـذه الأسطورة كـما نعلم معروفـة قد تنـاولها أكبـر الكتاب المسـرحيين في الغـرب ، وعلى رأسهم جميعـا « سفوكليس » ومن ثم كـانت مهمـة تـوفيق الحكيم أصعب من مهمنه في أهل الكهف وأوقعـه ذلك في مـزالق خطيـرة كما يعتقد بعص النقاد . من هذه المزالق رغبة أوديب في استمـرار العلاقـة بينه وبين جوكاستا ، حتى بعد أن تبينت لـه الحقيقة ، وهي أن جـوكاستـا أمه(١)

ويعـود السبب في ذلـك إلى أن الاعتمـاد عـلى قصـة أهـل الكهف أسعفته كثيرا في تقديم رؤ يته الشـاملة عن الكون والحيـاة والإنسان ، من نـاحيتين أسـاسيتين الأولى أن هـذه القصة تنحصـر أحداثهـا في نوم أهـل الكهف مدة هي ثلاثمائة سنة ثم بعثهم من حديـد ، وعودتهم إلى الكهـف مرة أخرى ، هذه العملية قد ساعدته تمـاما لما تتضمنه من عنـاصر رمـزية لتجسيد تجربة البعث عن الحقيقة ، بل أن عملية الانطلاق من نقطة معينة والعودة إليها هذه تتخد سمـة التكرار في كـل مسرحيـاته الـرمزيـة ، وعلى الأخص « شهـرزاد » « بجمـاليـون » « أوديب » وهـي تـرمـز إلى انـطلاق الإنسـان من ذاته بحثـا عن الحقيقة ثم العـودة إلى هذه الـذات باعتبـارها الأصل فيها تكمن حقيقة الإنسان وقدره . ومن ناحية ثانيـة ، فإن تـوفيق الحكيم أول من أخضع هذه الأسـطورة لعمل درامي متكـامل فلم يسبقـه إليهـا أحد من المؤلفـين المسرحيـين أو الروائيـين ، وبذلـك سجل المؤلـف سبقا فريدا سيظل محتفـظا به لعـدة أجيال(٢). وقـد عرف كيف يستخـدم

---

(١) مں النقاد الذين اخذوا عليه هذه الرلة. د. عبدالقادر القط في كتابه «في الأدب المصري المعاصر» مكتبة مصر «بدون تاريخ» ص ١٠٧ ـ ١٠٨. ود. رحاء عيد «دراسة في أدب توفيق الحكيم، منشأة المعارف، الاسكندرية ١٩٧٧، ص ٧٥.
د محمد مندور، المسرح النثري، الحلقة الثانية عن مسرح توفيق الحكيم، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية، ١٩٦٠ ص ٨٧.

(٢) انظر د أحمد عتمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم ص ١٩٨.

مادة خام هذه الأسطورة لأغراضه الدرامية والفكرية فأبدع منها مسرحية رمزية كأول فتح له في عالم التأليف المسرحي الرفيع ، وسجل أول انتصار للمسرح العربي .

أما أوديب فإن الأمر فيها يختلف فهو مكبل بالاسطورة المعروفة لدى الاغريق ، وبالأعمال التي سبقته ، ومن ثم لم يتأت له أن يتصرف في مادتها تصرفا كاملا ، فهو كما يقول « دي مارنياك » لا يعرض للنموذج في ظاهر مبناه . بتعديل إلا بالقدر الذي يقتضيه المعنى الجديد المراد صبه في هذا القالب . ولكنه يتوفر على تحويل المسائل القديمة إلى أغراض حديثة عصرية وأن يجعلها أقرب إلى الإنسانية ويردها إلى نطاق أكثر عموما »[1] فقد احتفظ توفيق الحكيم بالإطار كما هو وأعاد أغلب وقائعها وبدا وكأنه أعاد الأسطورة نفسها ، ألا أن أحداث الأسطورة سرعان ما تغلغلت عميقا في رؤ ية الكاتب الشخصية ، فاضمحلت الأسطورة وبقيت التجربة في النهاية عميقة دالة .

ويشكل عنصر البحث عن الحقيقة محورا أساسيا منذ بداية المسرحية . وقد وجد هذا العنصر من مادة الأسطورة نفسها وأحداثها سندا قويا ، ورافدا لا ينضب فقد خرج أوديب من « كورنث » بحثا عن حقيقة نسبه ، فالبحث عن الحقيقة عنصر موجود في الأسطورة نفسها ، وهو عنصر يناسب أغراض توفيق الحكيم الفكرية ، ويخدمها ، ويجعل الحدث الدرامي يتطور تطورا طبيعيا في إطار الأسطورة نفسها ، وفي إطار المفهوم الفكري لتوفيق الحكيم . فلم تكن حياة أوديب كلها عند توفيق الحكيم إلا صراعا من أجل الوصول إلى الحقيقة . والبنية المعجمية لشخصية أوديب تكشف لنا عن المجرى الطبيعي والسياق الذي تسير فيه

---

(١) توفيق الحكيم. (الملك اوديب) من مقدمة الترجمة الفرنسية للناقد لويس دي مارنياك.

الأحداث ، لتقدم لنا في نهاية الأمر رؤية متكاملة فأوديب يظهر منذ البداية مشغولا بالبحث والتنقيب ، وكان هذا البحث جزء من طبيعته وقدره ، فهو دائما يردد مثل هذه العبارات :

« أهيم بالمعرفة »[1].

« كنت محبا للبحث عن حقائق الأشياء »[2].

« ليس أحب إلي من البحث . . . وما حياتي كلها سوى بحث »[3].

« سأمضي في بحثي عن حقيقتي . . تلك رغبة أقوى مني . . . ولا أحد يستطيع أن يحول بيني وبين رغبتي في أن أعرف من أنا . . ومن أكون »[4] . .

وعندما تطلب منه جوكاستا أن يكف عن البحث عن الحقيقة ، يكون رده : « لا أريد أن أعيش في ضباب ، حتى لو كان الملك ثمنا . . . لقد تركت « كورنث » وعرشها بحثا عن الحقيقة . . والآن ـ وقد كدت أضع يدي على مفتاحها ـ أحجم وأتراجع وأكف ؟ . لن يكون ذلك أبدا . . لن يكون ذلك أبدا . . . »[5].

هذه الحقيقة التي تؤرق بال أوديب ، والتي هو بصدد البحث عنها كما يجسمها توفيق الحكيم في داخل البنية المسرحية « تتخذ طابعا خاصا يرفعها عن تجربة أوديب الخاصة ، إلى تجربة الإنسان العامة في بحثه

---

(١) توفيق الحكيم، الملك اوديب، مكتبة الاداب ١٩٥٧، ص ٥٩.
(٢) السابق ص ٥٩.
(٣) السابق ص ٩١
(٤) السابق ص ١٤٤.
(٥) السابق ص ١٤٥.

الدؤوب عن أسرار الكون وأسرار نفسه وحقيقتها كإنسان . هذا المنحني الفكري هو الذي ينبئنا بأن تحولا جذريا قد حدث في خط القصة الأسطورية وسيتولد عنه بعد جديد . عند هذا الحد تتحول الشخصيات والأحداث والمواقف إلى رموز ، ويتحلل توفيق الحكيم من الأحداث والوقائع ويصل حدا من التجريد بعيد المدى ، حيث تنعدم الحركة الخارجية تقريبا لكن الصراع الداخلي ممثلا في الحركة النفسية يصل ذروته ، وفي ذلك إمكانية درامية أعظم من الامكانات التي توفرها الحركة الخارجية . ويغدو الصراع لا بين الشخصيات بعضها البعض أو بين الشخصيات وشيء آخر خارجي عنها ، كما تجسده الأسطورة نفسها أو مسرحية سفوكليس ، بل يتركز داخل الشخصية نفسها ، بين العقل والقلب بين الحقيقة التي يدركها العقل بمقاييسه ، وبين الحقيقة الوجدانية التي يدركها القلب بمنطقه الخاص . ويغدو أوديب وجوكاستا ، وترسياس شخصيات رمزية ، أشبه ما تكون بشخصيات أهل الكهف ، بل أن العبارات التي ترددها الشخصيات في كلا المسرحيتين تتشابه فيما بينها ، وتكاد تكون نفسها ، على نحو ما سيتضح لنا .

هذه الحقيقة التي اكتشفها أوديب ، وهي أنه قتل أباه وتزوج أمه لم يستخدمها توفيق الحكيم في مسرحيته إلا باعتبارها رمزا للحقيقة العقلية ، مثل حقيقة الزمن التي اكتشفها أهل الكهف . وهي قوة قدرية تكمن داخل الإنسان نفسه ، وتجعله يدور في إطار النواميس الطبيعية ولا يستطيع الخروج من أسرها ، في حين يتيح له الحلم أن يحطم كل الحواجز والاسوار . ولذا ينبغي أن نأخذ الأمور على هذا الأساس وأن نتذكر دائما أننا إزاء شخصيات رمزية ، ولا ينبغي أن يكون تصرفها وفقا لطبيعة الواقع وما يقتضيه ، بل من المنطق أن تسير وفقا للتجربة التي تعبر عنها ما دام الكاتب قد حدد مسار هذه التجربة ، ورسم لها أبعادها ، ومن ثم فلا مجال للاعتقاد بأن توفيق الحكيم يقصد إلى استمرار العلاقة الاثمة بين الأم

وابنها حين يطلب أوديب من جوكاستا الرحيل إلى بلاد جديدة ليواصلا حياتهما ، مادام الحب الذي يربط بينهما لم يتغير[1]. فالشخصيات في هذه المرحلة من المسرحية وصلت حدا تحللت فيه من كل ارتباطاتها المادية ، والواقعية ، لتصبح شخصيات رمزية تقدم تجربة معينة ، وكما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل : « وفي العمل المسرحي ، كما في سائر الأعمال الفنية المعقدة البناء ينبغي أن يتساند البناء الفني والفكري ، أن تتساند الصورة والتجربة . وكما يتكون البناء الفني للمسرحية من مجموعة مشاهد فكذلك يتحدد البناء الفكري خلال مجموعة من المواقف التي يتوج كل موقف منها سلسلة من الأحداث الصغيرة . فإذا نحن أردنا أن نسلم بالفكرة العامة للمسرحية كان علينا أن نلم بها من خلال تمثلنا لتلك الأفكار الجزئية التي نصادفها من حين إلى حين »[2] والمواقف والأفكار التي تصادفها في مسرحية الملك أوديب منذ البداية تعمق الإحساس بأن أوديب لا يبحث عن حقيقة معينة مجهولة لديه كحقيقة نسبه مثلا ، بل كانت هذه الحقيقة التي تؤرق باله منذ البداية تتخذ طابعا تجريديا غير محدود ، ولا معروف النظير ، وإن تجسدت في الظاهر في حقيقة أوديب المعروفة . . والسياق يؤكد أن التجربة المعروفة النظير في الأسطورة ما هي إلا رمز في مسرحية توفيق الحكيم ومن ثم ينبغي أن تتهيأ لاستيعاب هذه التجربة في سياقها الذي وضعها الكاتب فيها ، من خلال العلاقات القائمة داخل النص ، وليس في مظهرها الخارجي المعروف النظير في واقعها الأسطوري ، أو وفقا للتقاليد والعرف الاخلاقي . فرغبة أوديب في استمرار العلاقة بينه وبين جوكاستا ـ حتى بعد أن اتضح له الموقف الذي يجمع بينهما ـ قائمة على العلاقات الرمزية كما أشرت من قبل وعلى ذلك

---

(١) توفيق الحكيم، الملك اوديب، ص ١٦٤.
(٢) د. عزالدين اسماعيل، قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر ص ٢٣٣.

فلا مجال للبشاعة التي كانت موضوعا للوم النقاد[1] واستنكارهم ، لأن العلاقات السابقة لهذا الموقف تتيح لنا تقبله على نحو رمزي وهو يساعد على تركيز وتعميق المعنى الذي أقام عليه الكاتب عمله .

وعلى هذا النحو الرمزي يمكن اعتبار الحقيقة التي اكتشفها أوديب ليست إلا حقيقة عقلية ، وهناك حقيقة أخرى داخل النفس تصارع هذه الحقيقة لتزيحها عن كاهله . وما تشبث أوديب بالحياة مع جوكاستا إلا بدافع من تلك الحقيقة الوجدانية التي يضعها توفيق الحكيم فوق كل شيء ، والتي تبقي الحقيقة الناصعة التي تصلنا بالوحود :

أوديب : هذا قلبي ما زال ينبض . إني حي . . . إني أريد أن أعيش . . . أريد أن أعيش يا « جوكاستا » . . وأن تعيشي معي . . ما هذه الهوة التي تفصلنا الآن . . ما هذه الهوة والخضم المنتشر الذي يفرق بيننا كعملاق ؟؟ . . الحقيقة . . ما هي قوة هذه الحقيقة ؟ . . لو أنها كانت أسدا ضاريا حاد المخلب والناب لقتلته وألقيت به بعيدا عن طريقنا . . ولكنها شيء لا يوجد إلا في أذهاننا . . إنها وهم . . إنها شبح . . إن ضربتي لا تنفذ إلى أحشائها . . ويدي لا تنال من كيانها . وحش مجنح حقا . . رابض في الهواء . . لا نصل إليه بسلاحنا . . ويقتل سعادتنا بألغازه . . « جوكاستا » . . أنت ترتعدين من طيف يا جوكاستا إن الواقع الذي نعيش الآن فيه ، يجب أن يبقى . . ويجب أن لا نسمح لشيء لا نراه أن يهدمه . . دعك من حقيقة ما سمعنا أيتها العزيزة . . اصغي إلى نبضات قلبك الساعة . . ماذا هي قائلة لك ؟ . . أهي تقول لك : إن شيئا قد تغير ؟ . . هل حبك لصغارك قد تغير . . هل حبك لـ « أوديب » قد تغير[2] .

---

(١) د محمد مندور، المسرح النثري، الحلقة الثانية عن مسرح توفيق الحكيم ص ٨٧.
(٢) توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص ١٦٦ - ١٦٧.

في هذا النص يتضح أن الحقيقة لا توجد إلا داخل الذات ، وأن الذات هي التي تصبغ الأشياء بألوانها فنراها وفقا لما في هذه الذات وبناء على ذلك فإن مأساة « أوديب » في هذه المسرحية لا تتمثل في طبيعة العلاقة التي اكتشفها بينه وبين أمه ، فهي مظهر فقط للصراع وليست جوهر الصراع كما كان الزمن في أهل الكهف وإنما نجد أن المأساة تتمثل في الصراع الذي يجتاح الشخصية من الداخل بين العقل الذي يرتطم على صخرة صماء من الواقع ، وبين القلب الذي يناضل لكي يتجاوز هذا الواقع :

جوكاستا : وما قيمة الحياة الآن . . يا « أوديب » . . ما قيمة حياتنا . . . أعداؤنا الآن ، ليسوا في السماء ولا في الأرض . . عدونا داخل أنفسنا . . عدونا هو تلك الحقيقة المدفونة التي حفرت أنت عليها بيديك ، وكشفت عنها ولا سبيل إلى الخلاص منها . . إلا بالقضاء على أنفسنا[1].

إن أوديب يرفض هذا المنطق ويعتبر هذه الحقيقة وهما ما دام يمتلك في نفسه منبعا ثريا يصله بالحياة ، وهو القلب ، إذن فلن يحول بينه شيء وبين الحياة ، وعباراته في هذا المجال تتشابه مع عبارات مرنوش ويمليخا ، بعد خروجهما من الكهف ومجابهة يمليخا لهما بحقيقة الوضع الذي هم فيه ، ورفضهما لهذه الحقيقة ما داما يجدان في نفسيهما دافعا قويا للحياة يستغرقهما ، فلم يتبينا بشاعتها وتحكمها وما داما يشعران بالحب في قلبيهما فلا يغير من الأمر شيء ، سواء أعاشا ثلاثمائة سنة أو أربعمائة عام[2]. وما يقوله أوديب لجوكاستا نفس ما يقوله ميشلينيا بعد أن عاد إلى الكهف

(١) توفيق الحكيم، الملك أوديب ١٦٠ - ١٦١.
(٢) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ٦٣، ص ٩٥.

وأحس بعاطفة لا تقاوم نحو الفتاة التي رآها في القصر ، سواء أكانت بريسكا القديمة خطيبته السابقة ، أم كانت فتاة أخرى :

ميشلينا : « أريد أن أعيش أريد أن أعيش » « سيان عندي أن تكون إياها أو لا تكون أحب هذه المرأة ذات الكتاب التي رأيتها في اليقطة . . . »[1].

ويقول أوديب : ناديني بأي وصف شئت . . . فأنت « جوكاستا » التي أحبها ولن يغير شيء ما بقلبي . . فلأكن زوجك أو ابنك . . فما تستطيع الأسماء ، ولا الصفات أن تبدل مارسخ في القلوب من العطف والود . .

فأنت هي « جوكاستا » دائما . . ومهما أسمع من أنك لي أم أو أخت فلن يغير هذا من الواقع شيئا . . وهو أنك عندي دائما « جوكاستا »[2].

إن الحقيقة الذاتية ترفض التسليم بالموضوع الخارجي ، والواقع الذي مجاله العقل ، ما دام هناك شعور وجداني يضفي على هذا الواقع رداء من عنده يجعله مستساغا مقبولا حتى لو كان يمثل البشاعة التي تكشفت لأوديب ، فهو يتغاضى عن كل شيء ليعيش وفقا للحقيقة النابعة من قلبه ، وحقيقة القلب حق وعدل في نظر الحكيم .

أوديب . لا تقولي ذلك يا « جوكاستا ». . في وسعنا أن نقوم . . إنهضي معي . . ولنضع أصابعنا في آذاننا . . ولنعش في الواقع في الحياة التي تنبض بها قلوبنا الفياضة بالمحبة والرحمة[3].

---

(١) توفيق الحكيم، أهل الكهف ص ١٤٣ - ١٥٠

(٢) توفيق الحكيم، الملك اوديب، ص ١٦٢.

(٣) توفيق الحكيم، الملك اوديب، ص ١٦٤.

ويقـول بعد ذلـك : « . . ثقي أنـه مـا دامت . . لنـا قلوب فنحن صالحون للبقاء . . . »[1].

وفي هـذه العبـارات التي يـوجههـا أوديب إلى جـوكـاستـا تتجـرد الشخصيات من كل العلاقات الوقائعية ليصبح الصراع بين القلب والقـوة التي تحارب هذا القلب ممثلة في العقل ، وبذلك نجد توفيق الحكيم يشكل الصراع تشيكلا جـديدا يختلف عن الصـراع في مسرحيـة سفوكليس وعن الصراع في الأسطورة نفسها .

إن مـأساة أوديب عنـد توفيق الحكيم ذات شقـين : يتمثل الأول في الطبيعة الإنسانية المفطورة على حب المعرفة ، والسعي وراءها حتى لو كـان في ذلك هلاكه . وهذا جزء من قدر الإنسان . أما الشق الثـاني فيتمثل في تلك الوسيلة التي استخدمها أوديب للبحث عن هذه المعرفة . وقـد كانت هذه الوسيلة هي العقل ممثلة في العلاقات الرمزية التي يجسـدها « أوديب » و « ترياس » فهما في واقع الأمر وجهان لشيء واحد .

كان أوديب في بحثه معتدا بعقله ، واثقا من نفسه إلى درجة الغرور فهو يقول : . . . ولماذا أنا ملعون من الاله ؟ . . . الأني لا أتقبل ما تنسبونه إليه إلا بعد بحث يرضي عقلي . . . »[2] ويكون جـواب الكاهن وهو يمثل وجهـة النظر المقـابلة للعقل « صـوت الحق يا « أوديب » لا يسمـع بالأذن والحواس ولكن . . بالقلب»[3] والإنسان عند توفيق الحكيم ليس مجرد عقل والحياة ليست مجرد حقيقة جامـدة صارمـة ، بل هنـاك الجانب الـروحي ، جانب الإيمان اللازم للإنسان وللحياة على السواء »[4] ومـأساة أوديب كـما

(١) نفس المصدر ص ١٦٥

(٢) توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص ١٢٥.

(٣) نفس المصدر ص ١٥٠.

(٤) د. عر الدين اسماعيل، قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر ص ١١٤.

يصورها توفيق الحكيم في هذه المسرحية هو أنه يجعل من العقل الهه وهاديه الوحيد . يقول الكاهن لأوديب بعد أن تكشفت له الحقيقة بوجهها البشع المروع فهدمت صرح سعادته وصيرته حطاما :

الكاهن : لو أنك أردت أن تدنو من الاله فأشعلت له من نفسك مسرجة « لأضاءت لك في أحلك لياليك . . . ولكنك آثرت أن توقد في عقلك » « مصابيح » إنطفأت كلها عند عصفة من عصف الريح .

أوديب : لا تلمني أيها الكاهن . . ولا تنتقم مني ؟ لقد أضأت حقا تلك « المصابيح » لأبحث عن « الحقيقة » . . . ولقد حذرني يوما «ترسياس» من أن تلمس أصابعي وجهها . . وتدنو من عينها . . إنها لا تحب من يحدق إليها أكثر مما ينبغي . . حتى اقتلعت عيني أنا . . لقد انتقمت هي . . فخفف عني أنت أيها الكاهن . . أني في حاجة إلى رثائك ورحمتك . . . »[1].

واضح من هذا الحوار أن توفيق الحكيم لا يتحدث عن الحقيقة الخاصة بأوديب كواقعة أسطورية ، إنما اتخذها رمزا للحقيقة التي تكمن خلف الظواهر ، تلك الحقيقة الغامضة التي يقف العقل أمامها عاجزا . والتركيز على هذا الجانب من المعنى كان له أثره في حركة المسرحية وبنية عناصرها الدرامية ، وتشكيل شخصياتها تشكيلا خاصا يتفق مع هذه الغاية ويسايرها .

فقد خلص شخصية أوديب من كل ما هو خرافي ، وأخضعها للطبيعة الإنسانية وكانت طبيعة أوديب هذه ترفض التسليم بكل مالا يدخل في مجال العقل . وتتطور شخصية أوديب الباحث عن الحقيقة الواثق من عقله وإرادته في الكشف عنها ، من ناحية البناء الرمزي

---

(١) توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص ١٩٤.

والفكري في شخصية «ترسياس» الذي يمثل هادم الأساطير «والذي يمثل الإيمان بالارادة الحرة وبالعقل في تدبير الأمور ، وكانت خطوات أوديب منسجمة مع هذه الدلالة قبل أن تتكشف له الحقيقة المروعة . فقد جعل توفيق الحكيم الأحداث كلها من تدبير « ترسياس » وجعل منه المسؤول الحقيقي فيما أصاب « أوديب » وأسرته من نكبات ، حين أعلن تحديه للالهة وفكر في جعل نهاية لحكم أسرة لايوس ، ووضع غريب على العرش[1]. وكان أوديب نفسه شريكا له ، حين رضي أن يعيش في الكذبة وأن يلعب كوميديا البطل ، لكن السماء عاقبته على غشة ومكره . فأوديب ضحية لمؤامرة ترسياس ، لا ضحية النبؤة أو الوحي السماوي كما هو الحال في الأسطورة نفسها ، وعند سفوكليس . واستخدام الحكيم لشخصية « ترسياس » وأوديب على هذا النحو له دلالة رمزية تتفق مع أغراضه الفكرية في تجسيد التجربة التي هو بصددها على النحو المرسوم لها سابقا ، لا لكونه يتفق مع الدين الاسلامي أو لا يتفق[2]. ولعل توفيق الحكيم نفسه يهدف إلى حل هذا الاشكال في التعقيب الذي كتبه على مقدمة الترجمة الفرنسية حين يصف تصرف أوديب على هذا النحو بقوله : « ترك كورنث باحثا عن الحقيقة خائضا فيما ليس له به علم . فجرته رغبته في العلم بالحقيقةإلى ما جره العلم الحديث على الإنسان الحديث . ممثلا في « فرويد » عندما طفق يحفرفي أعماق الإنسان إلى أن وجد أنه عاشق في الباطن لأمه . فالموجب لكارثة أوديب عندي لا يمكن أن يكون حقد الالهة . المنطوي على الكيد والشر . ولا يمكن كذلك أن أكون قد أردت اسقاط المسألة ، لتعارضها مع عقيدتي ، ولكن كما ترى قد جعلت الموجب

---

(١) توفيق الحكيم، الملك أوديب ص ٧٦ .

(٢) يذهب د. عزالدين اسماعيل إلى أن هذا المعنى يتفق مع المعنى الاسلامي وهو أن لا يوصف الاله بتدبير الشر وارادته كما توحي بذلك الاسطورة (قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر ص ١٢١).

للكارثة طبيعة « أوديب » ذاتها ، طبيعته المحبة للبحث في أصول الأشياء والممعنة في الجري خلف الحقيقة »[1].

وربما أراد توفيق الحكيم أن يجعل من ترسياس وسيلة يناقش بها فكرة « نيتشه » القائلة إن الانسان هو سيد أمره ، وهو الذي يحرك مقاديره ، ولا توجد قوة عليا تحركه ، وهو القادر على استخدام إرادته في كل شيء ، وهو يصور عن طريق مغامرة ترسياس أن نيتشه مخطىء وأن الانسان مهما سما بقدراته فإن القوة العليا من وراء هذا التدبير ، وقادرة على تدمير إرادة الانسان .

أوديب : لقد أرادت السماء أن تجعل منك اضحوكة أنت يا من ظننت أنك تناهضها حربا ، وقمت تشرع من إرادتك سيفا . وتخيرت أنت هذا القصر بسكانه الوادعين ميدانا للنزال وضربت ضربتك ، ولكن الاله اكتفى بأن هزأ بك ، ولطمك على عينك العمياء ، لتبصر حمقك وغرورك . ويضيف « إنه من الخطل أن نناقش ما ألقى على كواهلنا من أقدار ، ربما كان بعضها من صنع أيدينا ، أسامع أنت يا ترسياس ؟ عينك المغلقة لم تستطع أن تبصر يد الاله في هذا الكون »[2].

ولكن المعنى الذي يلح بشكل يفرض نفسه على المرء في هذه المسرحية كما هو الحال في مسرحية أهل الكهف هو ميل توفيق الحكيم إلى رفض الاتجاه العقلي وطغيانه على حياة الانسان وتجريدها من المعاني الروحية والقيم الوجدانية . فأوديب و « ترسياس » يرمزان إلى العقل الذي يتحطم على صخرة صماء عندما يفقد الانسان ذلك الاشعاع المنبعث من القلب . وعلى ذلك فإن مأساة أوديب تتمثل في الصراع الذي يعانيه بين

---

(١) توفيق الحكيم، الملك اوديب ص ٢١٦.
(٢) توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص ١٨٣ - ١٨٤.

جانبين من شخصيته : العقل الذي كشف له عن تلك الحقيقة المروعة ، والقلب أو الجانب الوجداني الروحي الذي رمز له توفيق الحكيم بعلاقة أوديب بجوكاستا وبأولاده . وبفضل هذه القوة العاطفية التي يستشعرها في قلبه يتمسك بالحياة :

أوديب : إن حرارة القلوب تذيب كل الذنوب . . حتى ذنوب العقل وأخطائه »[1]

وتذهب جوكاستا كما ذهب ميشلينيا وبريسكا ، وقلبيهما عامران بالحب الذي لا يقهره أي شيء في هذا العالم . تقول « جوكاستا » إنها ستذهب إلى مكان بعيد وهي تعني الموت : « مكان بعيد . . يعيش فيه القلب طليقاً كاليمامة ، كاليمامة الآمنة لا يطير في سمائه ذلك الطائر ذو الأجنحة والمخلب الذي يفترس الحب . . . »[2] .

وتبرز في مسرحية شهرزاد مشكلة البحث عن الحقيقة وما يتصل بها من قضايا للتعبير عنها تجعلها متصلة بالمفهوم الرمزي مثل : الانطلاق من الذات والعودة إليها باعتبارها المركز والكل في هذا الكون ، واخفاق العقل الانساني وعجزه أمام أسرار الكون وخفاياه ، واعتبار القلب السراج المنير الذي يهدي الانسان في حياته وعلى ضوئه يواصل مسيرته ، حين يجعل من هذه الحياة شيئا جديرا بأن يعاش حقا ، أما إذا احتفى هذا المصباح في حياة الانسان ، فإن نتيجة ذلك هو التخبط الأعمى ، والتوقف عن السير والبحث ، والتوقف بالنسبة للإنسان عند الحكيم يعني النهاية والمصير المحتوم .

في هذه المسرحية وصل توفيق الحكيم حدا من الدقة والعمق في

---

(١) توفيق الحكيم، الملك أوديب ص ١٦٨

(٢) نفس المصدر ص ١٧٣.

تكثيفه لهذه الرؤية سواء باستخدامه للرموز الأسطورية ، أو للصور المركزة والملحة للايحاء بهذا المعنى . ومع أن المسرحية تتخذ من أسطورة ألف ليلة وليلة خلفية لها ، فإن توفيق الحكيم عرف كيف يستغل العناصر الأسطورية لتجسيد التجربة التي يريد أن يقدمها في هذا العمل الفني ، وعرف كيف يعيد الأسطورة إلى أذهاننا دون أن يعيد أحداث الأسطورة نفسها بهذه الافتتاحية المعبرة :

الساحر : (يقود جارية إلى المنزل) ماذا يقول لك هذا الغراب الأسود ؟ . .

الجارية : يسألني عن سر فرح المدينة ، فأجبته : هو عيد تقيمه العذارى للملكة شهرزاد . . »[1] .

فالمؤلف في هذا الحوار يعيد إلى ذاكرتنا الماضي كله . أحداث الأسطورة كلها وذلك بإشارة واحدة ولكنها مركزة على نحو ما رأينا في هذه العبارة : « هو عيد تقيمه العذارى للملكة شهرزاد » .

إن هذه العبارة وما تحمله من إشعاع أسطوري يذكرنا من ناحية بما كان عليه الملك شهريار من حيوانية وقسوة ووحشية قبل لقاء شهرزاد ، وما صار إليه بعد ذلك من يقظة الوجدان والكف عن قتل العذارى . ومن ناحية أخرى فإن هذه العبارة تتجمع فيها القوة الدرامية الناتجة عن المفارقة الممثلة في التناقض بين الفرح الذي تقيمه العذارى بمناسبة كف شهريار عن سفك الدماء وبين ما هو مقبل عليه الآن . والفنان يقدم ذلك عن طريق الرمز ، وذلك من خلال ظهور شخصية « العبد » وما يثيره في النفس لارتباطه بالأسطورة ، فقد كان هو سبب البلاء فيما نعلم ، وهناك معان أخرى متعددة ترتبط بهذه الدلالة أهمها : الصفة الحسية المقترنة

(١) توفيق الحكيم، شهرزاد ص ١٥.

بالعبد والمسيطرة على كيانه ممثلة في نظراته الفاجرة إلى الجارية وانجذاب هذه الجارية أيضا نحوه حين لا ترى فيه قبحا ولا هرما[1].

وينفرد أسلوب توفيق الحكيم في هذه المسرحية بالذات ، بالتركيز الشديد في استخدامه للرمز الأسطوري ، استخداما إيمائيا خلاقا ، اكسب المسرحية قدرا كبيرا من الشاعرية والعمق والحيوية ، وفي سياق ذلك يقول « البير أستر » « إن ما يبقى في القصة القديمة مظهرا عرضيا أو إطارا خارجيا يصبح عند توفيق الحكيم مادة العمل الفني وجوهر الحقيقة . . »[2].

ويقوم الرمز هنا على العبارات المكثفة ذات الاشعاع الدلالي ، وتوفيق الحكيم بذلك يتغلغل في اعماق الاسطورة لينتزع منها العناصر الملائمة لتشكيل بنائه الدرامي ورؤ يته الفنية والفكرية :

العبد : (يجفل) من هذا ؟ . .

الصوت : (من النافذة) إنسان يراك ويرى بريق عينيك . .

العبد : أو يعرفني ؟ . .

الصوت : ويعرف أنك جئت قبل ميعادك شوقا إلى ضوء الشمس . . .

العبد : أود أن أراها . .

العذراء : أجئت من أجلها ؟ . .

العبد : نعم أود أن أعرف من هي ؟ . .

---

(١) توفيق الحكيم ، شهرزاد ص ١٦ .

(٢) توفيق الحكيم ملحق السلطان الحائر، جورج البير أستر ، مسرح توفيق الحكيم الفلسفي ، عن مجلة «كريتيك» العدد ٦٦ باريس ١٩٥٢ ص ١٩٨ .

العذراء : هي كل شيء ، ولا يعلم عنها شيء . . . »[١]

هذا الحوار الذي يدور بين العبد والجارية . على اقتضاب عباراته وإيجازه حافل بالمعنى والذكرى وإشارة الخيال بدون حدود . لصنع بناء لا يتناهى من الصور لدى القارىء ليتعرف في ومضة خاطفة على كل معالم الشخصية ، ودورها في التجربة المقدمة ، في حين يتطلب ذلك من الكاتب في مسرحية لا تعتمد على الإدراك الرمزي تقديما أشمل ورسما أدق لكل حدودها وزواياها لتبدو مقنعة .

فالجانب الهام في فعالية الرمز الأسطوري يتمثل في هذه الخاصية الإيحائية من حيث ارتباط شهرزاد بالشمس ، ومجيء العبد بحثا عن ضوء هذه الشمس يمثل شوق الإنسان إلى المعرفة وتوقه إلى المجهول وجسمه ـ العبد ـ الغارق في الظلام ونظراته الفاجرة ، إشارة إلى النزعة الحسية للإنسان .

ومن الصفحات الأولى في المنظر الأول تتجمع كل الخيوط الأساسية التي يتشكل منها البناء والتي توحي بالجو الكلي للمسرحية لتجربة الإنسان في بحثه عن الحقيقة ، وتوفيق الحكيم يستغل في ذلك الظلال الأسطورية لشخصية شهرزاد لتؤدي دورها الوظيفي في البناء الدرامي لهذه الرؤية ، ولتكون موضوع بحث وتطلع من قبل شخصيات المسرحية « هي كل شيء ولا يعلم عنها شيء ».

والظلال الأسطورية لشخصية شهرزاد تتضمن في واقعها العناصر الأساسية التي تبوئها هذه المكانة عند توفيق الحكيم ، هذا شهريار يتساءل بقوله : « قد لا تكون امرأة ، من تكون ؟ . . . إني أسألك من تكون ؟ هي السجينة في خدرها طول حياتها . . تعلم بكل ما في الأرض . . كأنها

---

(١) توفيق الحكيم، شهرزاد ص ٢٧ - ٢٩.

الأرض . . هي التي ما غادرت خميلتها قط . . تعرف مصر والهند والصين . . هي البكر . . تعرف الرجال كامرأة عاشت ألف عام بين الرجال ، وتدرك طبائع الإنسان من ساميه وسافله . . هي الصغيرة لم يكفها علم الأرض فصعدت إلى السماء . . عن تدبيرها وغيبها كأنها ربيبة الملائكة وهبطت إلى أعماق الأرض تحكي عن مردتها وشياطينها وممالكهم السفلى كأنها بنت الجن . . من تكون تلك التي لم تبلغ العشرين ، قضتها كأترابها في حجرة مسدلة السجف ؟ . . ماسرها ؟ . . . أعمرها عشرون عاما ؟ . . أليس لها عمر ؟ أكانت محبوسة في مكان ؟ أم وجدت في كل مكان ؟ . . إن عقلي ليغلي في وعائه ، يريد أن يعرف . . أهي امرأة تلك التي تعرف ما في الطبيعة كأنها الطبيعة . . . »[1].

إن هذه الصفات التي عرفتها في الأسطورة ساعدت توفيق الحكيم على أن يجعل منها لغز الوجود . فكل شخصية من شخصيات المسرحية ترى فيها غير ما تراه فيها غيرها ، فهي بالنسبة لشهريار « عقل عظيم » وهي بالنسبة للوزير قمر « قلب كبير » وهي بالنسبة للعبد « جسد جميل » ، ويرتبط وصف شهرزاد بهذا الغموض باعتبارها رمزا للطبيعة بالمفهوم الرمزي الذي يرى أن الكون مليء بالأسرار الخفية ويكتنفه الغموض وأن المظاهر المادية التي نراها ما هي إلا ظلال للحقيقة العميقة الغامضة ويبدو عنصر البحث عن الحقيقة أهم ما يشغل شهريار في هذه المسرحية ، فهو مولع بالبحث عن سر شهرزاد إلى حد الهوس :

شهرزاد : أنت تطلب المحال . . أنت رجل ذو رأس مريض »[2].

إن شهريار أشبه ما يكون بشخصية أوديب في إصراره على معرفة

---

(١) توفيق الحكيم، شهرزاد، ص ٦٦ - ٦٧.

(٢) نفس المصدر، ص ٦٩.

الحقيقـة والتضحية في سبيـل ذلك بكـل شيء . وعباراتـه في هذا الصـدد قريبة الشبه من عبارات أوديب نفسه :

شهريار : « إن عقلي ليغلي في وعائه » أو قـوله « لن يهـدأ عقلي حتى يعلم »[1] .

ومنـذ بدايـة هذا البحث ، يتخـذ شهريـار ، منهجـا مماثـلا لمنهـج أوديب ، وهـو المنهج العقـلي الصرف ، بـل إن شـهريـار ليذهب إلى أبعـد الحدود . فقد خيل إليه أنـه لن يدرك ذلـك السر ويحـل ذلك اللغـز ـ لغز شهـرزاد ـ إلا إذا أصبح عقـلا خالصـا وتجـرد من كـل عـلاقـاتـه المـاديـة والعاطفية في الحياة

شهريار : « إني براء من الآدمية . . براء من القلب . . لا أريد أن أشعر . . أريد أن أعـرف »[2]. . . والشيء الملفت للنظر حقـا هو ذلـك المنهج الذي يريد شهـريار أن يستخـدمه في معـرفة الحقـائق والكشف عن أسرار الطبيعة ، فهو شبيه بمنهج العالم التجريبي حين يطرح جـانبا كـل ما لا يخضع للتجربة الحية والمنطق والعقل فعندما يكـون شهريـار على وشـك الرحيل يدور بينه وبين الوزير « قمر » هذا الحوار :

قمر : هل يحسب مـولاي لو جـاب الدنيـا طولا وعـرضا أنـه يعلم أكثر ما يعلم وهو في حجرته هذه ؟ . .

شهريار : دعك من الخيال يا قمر . . ما جنى أحد شيئـا من الخيال والتفكير مضى ذلك العهد السادج . . اليوم نريد الحقائق يا قمر . . نريد الوقائع . . نريد أن نرى بأعيننا وأن نسمع بآذاننا »[3] .

---

(١) توفيق الحكيم ، شهرزاد ص ٦٧ .

(٢) توفيق الحكيم، شهرزاد ص ٦٤.

(٣) نفس المصدر ص ٨٠.

وعنـدما تـذكره شهـرزاد بـالقلب يقـول في سخـريـة بـالغـة العمق والـدلالة : « الحب . . كيف تلفظ هـذه الكلمـة ؟ . . لا ريب أنها كلمـة أثرية من بقايا العصور الأولى »[1] . . معنى هذا أن شهريار على ضوء هـذه العبارات لا يبحث عن المعرفـة إلا في إطار التجـربة القـائمة عـلى الإدراك العقلي ، مستبعدا كل النواحي الشعورية والوجدانية وكل القيم الروحية ، وهذا له دلالته بالنسبة لاخفاقه في رحلة البحث عن الحقيقة فعنـدما يقـول لشهرزاد :

« لا أريد أن أشعر . . كنت من قبل أشعر ولا أعي . . . واليوم إني أعي ولا أشعر . . . كالروح » . . .

تجيبه بكل سخرية : « الروح ؟ . . ما أبعدك عن الروح . » .[2]

وهكذا فإن جميع القرائن المتصلة بشهريار ، تجعل منه رمـزا لإنسان العصـر الحديث الـذي كفر بـالقلب والعـواطف وتجـرد من كـل شيء إلا العقل ، وتوفيق الحكيم يرسم كل الجـوانب ويحدد كـل الأبعاد التي تجعـل من شخصية شهريار شخصية مناسبة للقيـام بهذا الـدور ، فعندمـا ينطلق شهريار ووزيره قمر هائمين في صحـراء لا نهاية لهـا ، يبدو شهـريار كـأنه يـريـد أن يتحـرر من العـواطف والأخيلة وكـل مـا لا يقـع تحت الحـواس والإدراك العقلي المباشر ، كما نـرى ذلك في هـذا الحوار الـذي يدور بينهما حول معنى الشمس الغاربة :

قمر : هاهي ذي قد غابت في الرمال . .

شهريار : نعم . . وذهب حـزنها ، ولئن أتيح لـك رؤ يتها السـاعة في مكانها الجديد لتعجبن لأشعتها النظرة الفتية . .

---

(١) نفس المصدر ص ٩١.

(٢) نفس المصدر ص ٩٢.

قمر : بهذه السرعة ؟ . .

شهـريار : ومـاذا تريـد منها أكـثر من هذا ، إنها لا تعـرف القلب والخيال مثلك . .

قمر : مثلي أنا ؟ . .

شهـريـار : (يستــطرد) مـا دام لهـا جسم فهي تتـأثـر طبعـا بـالانفصال . . . لكن في لحـظة الانفصال فقط أمـا ما زاد عـلى ذلك فهـو ليس من طبيعتها . .

ويضيف : ونحن أيضـاً مثلهـا . . هيـا بنـا يـا قمـر . . فلنتـابـع السير »[1] . . هذا الحوار له دلالته من حيث أن شهريار يتمثل ذلك المنهج العقلي الطبيعي الذي يعتبر الإنسان جزءا من الـطبيعة ومن ثم فهـو يخضع لما تخضع له جميع الموجودات الطبيعية ، ويرد كل احسـاساتـه ومشاعـره إلى تركيبه الفيزيولوجي ، وينفي عنه كل شعور سيكون من نوع ميتافيزيقي لا يخضع للتحليل والعقل التجريبي .

وقد كانت رحلة شهريار في واقـع الأمر ، هـروبا من نفسـه وامعانـا منه في إنكاره لكل المشاعر الروحية والوجدانية لديه ، ولكنـه في كل حـالة من حـالاته لم يستـطع أن يتخلص من روابطه العـاطفيـة ونـزعـاتـه الحسية . فقد كان يذكر شهرزاد في رحلته بقلب شخصية الـوزير ، الـذي كان يراها في كل مكان . وتتمثل له في كل شيء ، في غـروب الشمس في تمثال ايزيس في مصـر ، في عيني بيدبـا في الهند ، ويـذكرهـا بحواسـه التي سبقته إليها قبل أن يعود هو من رحلته ممثلة ـ الـنزعات الحسيـة ـ في العبد الذي يتسلل إليها ليلاً .

---

(١) توفيق الحكيم، شهرزاد ص ١٠١ ـ ١٠٢ .

وإخفاق شهريار من هذه الناحية له دلالته من وجهة نظر الفنان ، فقد عاد من سفره خالي الوفاض ، عاد إلى النقطة التي انطلق منها وكأنه لم يتحرك أبدا فهو هارب من ذاته وعائد إليها في نفس الوقت ، وقد تنبأ قمر حين قال له وهما على وشك الرحيل : « هل يحسب مولاي لو جاب الأرض طولا وعرضا أنه يعلم أكثر مما يعلم وهو في حجرته هذه . . . »[1] .

والعودة إلى نقطة الانطلاق لها دلالتها ، وتؤدي وظيفة أساسية بالنسبة لرؤية الفنان الكلية ، وهي تتردد في معظم آثار توفيق الحكيم الرمزية :

١ ـ خروج أهل الكهف من الكهف والعودة إليه ليكون فيه مصيرهم الحتمي .

٢ ـ خروج أوديب من طيبة تلافيا لتحقق نبؤة الوحي ، والعودة إليها ليجد فيها قدره .

٣ ـ انطلاق شهريار من نقطة معينة في رحلته للبحث عن الحقيقة والعودة إلى نفس المنطلق . وقد كانت بداية مأساته الأولى اكتشافه للعبد في مخدع زوجته الأولى ، كما تقول الأسطورة ، ويعود شهريار من رحلته في مسرحية الحكيم فيجد العبد في حجرة شهرزاد .

٤ ـ انطلاق بجماليون من ذاته ليبلغ مستوى الآلهة بواسطة الفن ، لكن طبيعته المتمثلة في نرسيس كانت تجذبه دوما إليها .

ووظيفة هذا الانطلاق أو الرحيل من نقطة معينة والعودة إليها ، تتمثل في بعدين أساسيين : الأول يتمثل في عنصر الذات بالنسبة للإنسان

---

(١) توفيق الحكيم، شهرزاد ص ٨٠

باعتبار أن الذات هي كل شيء ، من خلالها نرى الوجود ، وعلى صفحتها تنعكس الأشياء ، لتتلون بلونها وتعكس اهتماماتها ، ومهما حاولنا أن ندرك الأشياء ذاتها إدراكا موضوعيا ، فلن يتأتى لنا ذلك . ولذلك فإن شهرزاد التي ترمز إلى الطبيعة أو الكون تراها كل شخصيات المسرحية حسب طبيعتها ، وحسب مزاجها الخاص . وتوفيق الحكيم يركز على هذا المعنى ويعمقه من خلال مشاهد وصور رمزية ، فإن شهريار أثناء رحلته للبحث عن الحقيقة لا يسمع في الصحاري التي يجوبها سوى صوته ، ولا يرى في الأشياء التي يصادفها سوى صورة شهرزاد ، تلك المتأصلة في أعماقه . فهو لم يكن يرى حقيقة هذه الأشياء ، وإنما ينعكس ما بنفسه على صفحة الوجود .

وعندما يعود من رحلته ، يدرك هذه الحقيقة ، وهو أن الطبيعة ليس لها كيان مستقل عن ذواتنا ، وأن سر شهرزاد الذي كان يبحث عنه قابع في نفسه وليس خارج هذه النفس :

شهرزاد : ألم تعد بك رغبة أن تعرف من أنا ؟

شهريار : أنت جسد جميل . .

شهرزاد : كلا . . أنت تموه علي . .

شهريار : أنت قلب كبير . .

شهرزاد : كلا .

شهريار . أنت عقل وتدبير .

شهرزاد : كلا . .

شهريار : أنت أنا . . أنت نحن . . لا يوجد غيرنا نحن . . أينما

ذهبنا فليس غيرنا وغير ظلنا وخيالنا . . الوجود كله هو نحن . . . ما من شيء خلا صورتنا في هذه المرآة العظيمة التي تحيط بنا من كل جانب . . لقد سئمت هذا السجن من البلور »[١] .

وكما رأينا الحقيقة من خلال الذات عند ميشلينيا ، وأوديب ، نراها عند بجماليون . وقد أشرت إلى ارتباط توفيق الحكيم من هذه الناحية بالفلسفة الرمزية .

والبعد الثاني للانطلاق من نقطة والعودة إليها ، يتضمن عنصر القدر ، فشخصيات توفيق الحكيم تهرب من شيء لتعود في نهاية الأمر إلى هذا الشيء ، وتجد فيه قدرها ومصيرها . وهو عنصر يترتب في واقع الأمر على العنصر الأول ، ذلك أن هذه الشخصيات تهرب من ذاتها لتجد نفسها في النهاية أسيرة هذه الذات ، وطبيعتها الخاصة . فالقدر أو القوى المسيطرة على مصير الإنسان والتي توجهه ليست قوى خارجية كما كانت عند الاغريق ، وإنما هي لدى توفيق الحكيم قوى طبيعية تنبع من وجود الإنسان نفسه ، قوى توجد في داخله وليس خارجه[٢] . فالذات عند توفيق الحكيم هي مصدر قوة الإنسان ، في الوقت نفسه مصدر ضعفه وعجزه ، فيها يكمن سر قوته وفيها يكمن قدره .

ومأساة شهريار عند توفيق الحكيم ، تتمثل في ناحيتين أساسيتين : الأولى أنه أراد أن يتنكر لطبيعته الأنسانية ، وأن يتخلص من كل ما يجعله إنسانا ضعيفا كغيره من البشر ، أراد أن يصبح معرفة خالصة ، أراد أن

---

(١) توفيق الحكيم، شهرزاد ص ١٤٨ ـ ١٤٩.

Tewfick El Hakım, Pour Notre Terre, Traduction Française, F Moussalem et A. Adopol, introduction par Alexandre Papadopoulo la revue du Caire, Le Caire 1958, p.21.

يهجر الأرض بحثا عن سماء عليا مستحيلة فكان مصيره ـ أن بقي معلقا بين السماء والأرض[1].

والناحية الثانية لفشل شهريار عند توفيق الحكيم ، ترتبط بالطريقة التي سلكها للوصول إلى الحقيقة ، وليس من قبل الصدف أن يحدد الحكيم الإطار الذي كان يتحرك فيه شهريار ، ويرسم له منهجه بتلك الدقة المتناهية التي رأيناها . وهو منهج أبسط ما يقال فيه أنه منهج عقلي بحت . فقد أنكر شهريار كل الحقائق التي لا تخضع للإدراك الحسي والعقلي . والعقل كما يقول توفيق الحكيم « يحاول أن يبحث عن الجواب في عالمه المادي ، أي أنه يتحاشى الاقتراب من منطقة الشعور الآدمي الداخلي الذي لا يعلل بالمنطق »[2]. وليس غريبا بعد ذلك أن يصل شهريار إلى جدار مصمت لا يستطيع النفاذ منه ، كما كان حال مرنوش وأوديب . لقد أخطأ شهريار إذن الوسيلة ، كان ينشد الحقيقة الغامضة العميقة التي تكمن وراء مظاهر الطبيعة ، بوسيلة هي العقل ، أو الذهن المجرد ، متناسيا أن مثل هذه الحقائق لا تدرك إلا بالوجدان :

شهرزاد : يقال أن رجلا بقلبه يصل إلى ما لا يصل إليه آخر بعقله »[3].

وقد جسد توفيق الحكيم النهاية المأساوية لشهريار ، بصورة رمزية تساير هذا المعنى وتعمقه . فقد تحددت نهايته بعد عودته من رحلته ، ووصل حدا بدا فيه وكأنه ماتت فيه كل المعاني الروحية ، والوجدانية ،

---

(١) Tewfick El Hakim, Pour Notre Terre, Traduction Française, F. Moussalem et A. Adopol, introduction par Alexandre Papadopoulo, p.22.

(٢) توفيق الحكيم، التعادلية، مكتبة الاداب ١٩٧٦، ص ٢٩.

(٣) توفيق الحكيم، شهرزاد، ص ٩٣.

وكل الأحاسيس الآدمية ، ممثلا ذلك في تغاضيه عن العبد الـذي يجده في حجـرة شهرزاد ، وفي انتحـار الوزيـر قمر ، رمـز الحس العاطفي لـديه ، وهذا الانتحار يـرمز إلى انتحـار شهريـار نفسه ، وذلـك بقضائـه على كـل المعـاني الروحيـة والوجـدانية في نفسـه ، وبذلـك لم يعد يصلح للحيـاة . ويعلق شهريار على هذا الانتحار بقولـه : « لم يعد قمـر يستمد الحيـاة من الشمس »؟ . . وتضيف شهرزاد : لأنه لم يعد يؤمن بها[1] وعبارة « لم يعد يستمد الحياة من الشمس » لها دلالتها الرمزية في المسرحية ، فهي تعود بنا إلى العبارة التي وردت في المنظر الأول على لسان الجـارية ، من أن العبـد جـاء « شـوقـا إلى ضـوء الشمس »[2] والشمس هنـا رمـز لتلك الحقـائق الغامضة ، وذلك العالم المجهول الذي يتعلق به الإنسان ، فتكتسب الحياة بالنسبة له معنى وقيمة . .

هذه الأسرار المـوجودة في الكـون هي التي تربط الإنسـان بالحيـاة ، وتجعل لها معنى ، فلو أنها تكشفت لـه مرة واحـدة لارتد خـائبا ، ولم يعـد يـطيق الحياة والتـوقف عن البحث عنـد تـوفيق الحكيم يعني الفنـاء ، لأن صراع الإنسان من أجل معرفة أسرار الكون وأسرار نفسه ، والكشف عن الحقيقة من طبيعة هذا الإنسان ، وعنصر جوهري لاستمرار حيـاته . ومـا تقوله شهرزاد عندما يسألها شهريار أن تفضي له بسرها يفيـد هذا المعنى : « وهل تحسبك لو زال هذا الحجاب تطيق عشـرتي لحظة »؟ . فشهـرزاد باعتبارها رمزا للطبيعة ، أو للحقيقة لن ينال الإنسان سـرهما قط ، ولكنـه لن يكف عن البحث أبدا . وعندما وصل شهريار مـرحلة افتقد فيهـا كل معنى للحياة ، ولم تبق له إلا النهـاية ، يـردد كلمة « الايمـان » ـ التي تنطق

---

(١) توفيق الحكيم، شهرزاد، ص ١٥٧.
(٢) نفس المصدر ص ٢٧.
(٣) نفس المصدر ص ٦٧.

بها شهرزاد بنغمة تتجسد فيها كل معاني الاستحابة وكأنه لم يتفطن إليها إلا في تلك اللحظة ، وبعد ذلك العذاب الطويل ، بحثا عن شيء ضائع ، ولكن بعد فوات الأوان ، لقد دار « وصار إلى نهاية دوره »[١] أما الحياة فلشهريار آخر « يولد غضا نديا من جديد أما هذا فشعرة بيضاء قد نزعت . . . . »[٢].

والايمان له معان وجوانب عدة ، وهو يحمل لدى توفيق الحكيم ، كل القيم الروحية والمعاني الوجدانية التي يستمد منها الإنسان الإحساس بمعنى الحياة وقيمتها .

وإذا انتقلنا إلى مسرحية بجماليون وجدنا أيضا ذلك العنصر الذي يحكم بناء كل المسرحيات السابقة ، وهو عنصر البحث عن الحقيقة ، وقد استخدم عدة أساطير لخدمة أغراضه الدرامية والفكرية[٣]. وقد ركزت في تحليلي لهذه المسرحية في الفصل الرابع على العناصر الدرامية ، أما هنا فسأعرض للرموز الأسطورية ، وما تؤديه من وظيفة في الرؤية الكلية للعمل الفني . ويمثل بجماليون منذ البداية ، ذلك الإنسان الباحث عن الحقيقة ، وقد كان انطلاقه وراء الفن ، نوعاً من البحث عن الحقيقة ، ونوعاً من السمو على ذاته ، كان يريد أن يحقق الخلود الذي هو من صفة الالهة ، وليس من صفة البشر . والكاتب يدخل عنصر الالهة معتمداً على الأساطير الاغريقية حول هذه الالهة ، وما تمثله للايحاء بهذا المعنى . فهو

---

(١) نفس المصدر ص ١٥٩.

(٢) توفيق الحكيم، شهرزاد ص ١٦٠.

(٣) انظر د. احمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ١٤ وما بعدها. وانظر د أحمد الحجاجي الاسطورة في المسرح المصري المعاصر (١٩٣٣ - ١٩٧٠) الكتاب الأول ص ٩٣ - ١١١.

يقدم بجماليون منذ البداية وكأنه قد بلغ الكمال ، ووضع يده على السرد بذلك العمل الفني الذي أنجزه ، والذي يشهد بعبقريته وبقدرته الخلاقة . ويبدو ذلك في الحوار الذي يدور بين فينوس وأبولون :

فينوس : أكاد لا أصدق أن هذا العمل يخرج من بين أصابع فانية . .

أبولون : هؤلاء البشر يا فينوس يمتازون عنا ـ نحن الالهة ـ هذا الامتياز في طاقتهم أحيانا أن يسموا على أنفسهم . . أما نحن فلا نستطيع أن نسموا على أنفسنا . . إن قوة الفن أو ملكة الخلق عند هؤلاء لقادرة أحيانا أن توجد مخلوقات جميلة ليس في إمكاننا نحن الالهة أن نأتي بمثلها أو نجاريهم في شأوها . . لأنهم أحرار في السمو ، ونحن سجناء في النواميس »[1] .

لكن الحكيم يضع أيدينا أيضا ، منذ البداية على المفارقة الدرامية في شخصية بجماليون فهو من ناحية يرتفع إلى الالهة ، بل ويتفوق عنهم ، كما ورد على لسان أبولون، ولكن من ناحية أخرى يحس بفداحة الضريبة التي يدفعها في سبيل هذا الارتفاع ففي الوقت الذي كان أبولون يمجد فنه ، وتفوقه على الالهة ، ويسخر من فينوس الهة الحب والحياة كان بجماليون في هذا الوقت في المعبد يقدم القرابين لفينوس ، ويدعوها أن تستجيب لطلبه وتمنحه الحب . وتأتي العناصر الأسطورية ورموزها لتؤدي وظيفتها الدرامية في تعميق المفارقة المأساوية في نفس بجماليون . فقد شعر بحقيقته التعسة وأحس ببرودة الخلق الفني وقساوته ، وتاقت نفسه إلى حرارة الحب ودفء الحياة .

---

(١) توفيق الحكيم، بجماليون ص ٣٥.

بجاليون : « ولأول مرة أحس كاهلي ينوء تحت وقر الخلق وبرودته وقسوته . . . ولأول مرة أرثي للالهة الذين لا يعرفون طوال الأبد ـ غير المنح والعطاء ، دون أن يتلقوا شيئاً غير دخان من البخور ، وهباء من الثناء . . . »[1] .

وقد استخدم توفيق الحكيم الالهة ، وشخصية نرسيس لتعميق هذه المفارقة فالالهة تمثل الجانب الجوهري الخالد من ذات بجماليون ، ونرسيس يمثل النزعة الأرضية الكائنة في هذه الذات ، والتي تجذبه دوما إلى الأرض ، وتعوقه عن الارتفاع ، والانطلاق في عالم فوق المادة والحس . ويعمد توفيق الحكيم في تعميق الصراع بين هاتين النزعتين إلى خلق المواقف الدرامية الناطقة بأفكار بجماليون ومعاناة حياته الداخلية ، مستغلاً في ذلك الرموز الأسطورية ، وما تؤديه من وظيفة . وتتمثل وظيفة هذه الرموز في قدرتها على الاستيعاب لجوانب مختلفة من المعنى في لحظة واحدة ، جانب يتصل بالدلالة الأسطورية المحضة ، وجانب يتمثل في السياق الظاهري ، وجانب آخر يتمثل في المعنى الخفي الذي يتسق مع الرؤ ية الكلية للعمل الفني ، والذي غالبا ما يكون مزيجا من المعنى الذي تقدمه الايحاءات المختلفة لهذه الجوانب مجتمعة .

هنا يضرب توفيق الحكيم على نفس الوتر الذي ضرب عليه في مسرحية « شهرزاد » وهو أن تعلق بجماليون بجالاتيا باعتبارها المثل الأعلى ، المطلق أو اللامحدود أو الحلم ، كان يرى فيها المثل الأعلى ، حلمه المحلق فوق كل واقع ، وكل حقيقة ، كان يرى في تمثالها ذاته هو ، ولكن عندما انقلبت إلى واقع ـ امرأة من لحم ودم ـ أصبحت مقيدة بحقيقتها هي ، وأصبح لها كيان مستقل عن كيانه ، موضوعا خارج ذاته نراه يخاطبها بهذه العبارات :

---

(١) توفيق الحكيم، بجماليون ص ٣٧.

بجماليون : لا تتألمي يا زوجتي العزيزة . . لم يذهب كل هذا الجمال عنك . . لا لكن ما الذي تغير فيك مع ذلك ؟ . . .

نظراتك جميلة . . نعم . . ولكن فيها شيئا محدود المعنى . . . أما نظراتها فكانت كأنها تشرف على عوالم غير محدودة الآفاق . لفتاتك رائعة ، ولكن تفسدها أحيانا حركة طائشة ، أما لفتاتها فكانت دائمة الروعة والجلال . . بسماتك حلوة ، ولكن . . أعرف ما تنطوي عليه . . وشفتاك رقيقتان ولكن أعرف ما ينفرج عنهما من حديث ، وما يمكن أن ينطبع عليهما من قبلات . . أما شفتاها فكانتا تنفرجان عن كلمات لم تقلها قط . ولن تقولها أبدا ، ولكن لها صدى بعيد ، يتغلغل في كل قلب إلى الأغوار التي لا يدرك لها قاع . . . وفمها يوحي بقبلات لم تمنح قط ولن تمنح أبدا ولكنها تتراءىء للاعين دائما ، وتثير النفوس دائما على مدى الأزمان . هذا هو الفرق بينك وبينها : كل ما فيك محدود ، وكل ما فيها غير محدود . . . »[1]

وتغير نظرة بجماليون إلى جالاتيا ، بعد أن أصبحت واقعا ملموسا ، يمثل من الناحية الدلالية قيمة أساسية بالنسبة لرؤ ية توفيق الحكيم الرمزية ، هي أن هذه الأسرار الغامضة التي تنطوي عليها الأشياء ، هي التي تلهب النفوس جريا وراءها ، أملا في معرفة خفاياها ، وهذا ما يكسبها معنى وقيمة بالنسبة لنا . أما إذا تكشفت لنا هذه الأسرار ، وبدت لنا حقيقتها ، فإنها تفقد كل معنى لها بالنسبة لنا ، وتصبح أشياء لا علاقة لها بنا . وقد عمق توفيق الحكيم هذا المعنى وجسده في علاقة نرسيس بايسمين، وتعلقه بها ، ثم تخليه عنها في آخر الأمر ، لأنه كما يقول : « لقد رأت عيناي منها أكثر مما ينبغي . . . »[2]

---

(١) توفيق الحكيم، بجماليون ص ١٢٩ - ١٣٠.
(٢) نفس المصدر ص ١٤٠.

هذه العبارة أشبه ما تكون بعبارة شهرزاد حين تقولْ لشهريار : « وهل تحسب لو زال هذا الحجاب عني تطيق عشرتي لحظة »[1].

هـذه النغمة تتكـرر في كل أعمـال توفيق الحكيم التي تجمعهـا بنيـة فكرية واحدة ، فالسر بمجرد أن يظهر لنا يفقد سحره ، والمطلق والمجهـول الذي كان يغري بالجري وراءه للكشف عن نقابه يفقد كل معنى بمجرد أن يصبح غير مطلق ولا مجهول .

ويرتبط هذا المعنى بالمفهوم الرمزي الـذي يرى أن الأشيـاء لا تتبدى لنا حقيقتها ، وما نراه منها ليس إلا رموزا لحقائق عليا كامنة خلفهـا ، فقد كـان الفن عند بجمـاليـون يمثـل الكمـال غـير المحـدود ، والمثـال الـدائم الباقي . ومن ثم كان ينظر إلى جالاتيا على أنها رمز لحقيقة خالدة ، أجمـل وأكمل ، كان ينـظر إلى حقيقتها الكـامنة خلف مـظهرهـا العاجي ، كـان يسقط عليها مشاعره وأحلامه ، أما عندما تغيرت هذه النظرة وأصبح ينظر إليها نظرة موضوعية[2]، فقد راعه إمكانية تعرضهـا للهرم والفنـاء . ومن هنا لم يستطع بجماليون أن يواجه هذه الحقيقة الفظيعة ، مثلما أصبح أهل الكهف ينـظرون إلى الزمن نـظرة موضـوعية ، فـافتقدوا بـذلـك إمكـانيـة الاستمرار في الحياة ـ وبذلك لم يستطع بجماليون وكذلـك أهل الكهف أن يتلاءموا مع هذا الواقع الخالي من الحلم .

وهذا المعنى يرتبط بدلالتين ، فمن ناحية ، يـرمز إلى أن البحث عن الحقيقـة أو الجري وراء المجهـول ، قدر الإنسـان ، فكلما اكتشف شيئـا ، انطلق وراء أشياء أخرى . ومن ناحية أخرى يرمز إلى أن الحلم أو الحقيقة

---

(١) توفيق الحكيم، شهرزاد ص ٦٧.

(٢) يمكن القول من الناحية الدلالية إن نظرة بجماليون هي التي تغيرت نحو جالاتيا وأصبحت تمثل بالنسبة له الحقيقة الموضوعية، وقصة نرسيس مع ايسمين تفيد هذا المعنى.

الـذاتيـة هي التي تصبـغ الأشيـاء بـألـوانها وتضفي عليهـا قيمـة بـالنسبـة للإنسان .

وقد استخدم تـوفيق الحكيم الظلال الأسـطورية لشخصية نرسيس استخداما واسع النطاق ، وعـلى الرغم من أن اسـطورة نرسيس لا تـرتبط أساسا بأسطورة بجماليون ووقائعها[1]، فإنه استلهمها لتكون بمثابة خلفيـة للموقف الشعوري لشخصية بجماليون ، والاستعانة بها لتجسيـد الرؤ يـة الكليـة . فهو من نـاحية يستخـدمـه بـاعتبـاره رمـزا لارتبـاط بجمـاليـون بالأرض ، وعدم قدرته على تجاوز نفسه وتحقيق غروره الـذي صور لـه أنه أدرك الكمـال الفني ، وبلغ مرتبـة الالهـة . وقـد كـان احتقـاره لنـرسيس بـاعتباره صـدفة بـراقة جـوفاء[2] مـرتبـطا بهـذا المعنى ، وكـان في إعتقـاد بجماليون أنه بمقدروه ملء هذه الصدفة وجعلها ذات معنى وقيمة .

ومن ناحية أخـرى ، فإن بجمـاليون بعـد تطوافـه وتخبطه بـين الفن والحياة والحلم والواقع ، يعود إل نرسيس رمز الـذات ، كما عـاد شهريـار إلى ذاته وأدرك أنه أسير هذه الذات ، ولا يستطيع الخروج من أسـرها ، وأن ليس هنـاك حقيقة منفصلة عنهـا . لـذا نجـد بجمـاليـون يصـرخ في نرسيس قائلا :

بجمـاليـون : أيهـا الشقي . . . أيهـا الشقي . . . كيف أستـطيـع الخـلاص منك . . أنت الـذي أراه ماثـلا أمـام وجهي دائـما . . . إنني إذ أنحنى عـلى الغديـر الراكـد في أغوار نفسي لأرى صـورتي . . . إنما أبصـر صـورتك أنت . . . نعم . . . أنت بـزهوك الأجـوف وكبريـائـك وحمقـك وعماك . . . أنتَ الشطر الجميل العقيم في نفسي . . . أنت الخطيئة التي

---

(1) انظر د. أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٢٠

(2) انظر توفيق الحكيم، بجماليون، ص ٣٠.

كتبت على كل فنان أن يحمل وزرها . . . الافتتان بالنفس . . الافتتان بالذات . . . »[1].

هذا النص له دلالتان : الدلالة الأولى ترتبط بالمعنى الأسطوري وهو الاستغراق في الذات ، والافتتان بها ، وهو فحوى اسطورة نرسيس[2]. وهذا الجانب من المعنى تؤكده بعض أحداث المسرحية ، حيث يظهر بجماليون مفتونا بفنه ، مزهوا بنفسه إلى درجة يقارن معها نفسه بالالهة ، بل ويشعر بالتفوق عليها[3]. وماحبه لجالاتيا التمثال إلا نوعا من عبادة الذات . وقد عمق الكاتب هذا المعنى باستخدامه للأساطير التي تدور حول حب الالهة للبشر . فقد شغف أبولون بكليمين ، وهي من فصيلة المخلوقين ، وأحبت فينوس ادونيس ، وهو بشر فان[4] وتوضح فينوس ذلك بقولها :

فينوس : لا تعجب إذن أن يحب الاله مخلوقه . . إني لأراه طبيعيا هذا الحب بين نوعين مختلفين . . . بل لعل هذا هو الوضع المعقول ، مخلوقاتنا هي صنعتنا . . إنما نعجب بصنعتنا في هذه المخلوقات . . بل هي شيئا منا . . إنما نولع بصورتنا ونهيم بأنفسنا في هذه الكائنات . . . »[5]. هذا جانب المعنى ، يشير إلى افتتان الفنان بذاته ، واستحالة الخروج من دائرتها . أما الجانب الآخر ، فهو أشمل وأعمق ، ويرمز إلى أن الذات هي الحقيقة ، هي المرجع الأول والأخير ، وأن أي حقيقة ينشدها الإنسان لا يمكن له أن يجدها إلا فيها ، ففيها تكمن

---

(١) انظر توفيق الحكيم، بجماليون ص ١٤٩.
(٢) انظر د. أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم ص ٣١.
(٣) انظر توفيق الحكيم، بجماليون ص ١٣١.
(٤) توفيق الحكيم، بجماليون ص ١٥٩.
(٥) نفس المصدر ص ١٠٩ ـ ١١٠.

مصائرنا وأقدارنا . ويمثل الامتزاج بين المعنيين أقصى التفاعل بين الدلالة الأسطورية لشخصية نرسيس والرؤية الفكرية للكاتب .

ولا بد من الاشارة هنا إلى أن اسطورة نرسيس كان لها تأثير كبير على الرمزيين ، وكثيرا ما يتردد هذا الاسم في أعمالهم الفنية »[1] وما يحمله من دلالة أسطورية ، باعتباره رمزا للذات ، واستجلاء مكنوناتها ، وخاصة فيما يتعلق بالابداع الفني ، وأن الحقيقة الأبدية تكمن في الذات باعتبارها الأصل ، والكل ؛ يقول ملارميه : « وبعد أن وجدت نفسي ووسط دائرتها ، تمسكت بها كالعنكبوت بخيوط خرجت من حيز فكري ، أحوك بها حيث تتلاقى في أبدع التطريز . . وما الخلود النسبي إذا قيس بغبطة الأبدية إذا تمتع بالأبدية وأنا حي في عمق نفسي »[2]. وقد رأينا في هذه النماذج السابقة كلها كيف تعود شخصيات توفيق الحكيم إلى الذات في نهاية الأمر باعتبارها منبع الحقيقة . ولا شك أن دور الأسطورة كان ذا أثر كبير على البناء الرمزي لمسرحيات توفيق الحكيم السابقة بحيث أمدته بالعناصر اللازمة لتشكيل رؤيته الفنية والفكرية ، ولكن هذه الرؤية تأتي في كل حالة من أحوالها جديدة مغايرة للواقع الأسطوري . وهنا تبرز قدرة توفيق الحكيم في استخدامه للأساطير ودلالتها ، حين يجعلها تستجيب بحرارة لأعمق التجارب التي أراد الكاتب أن يصبها في أعماله الفنية .

٢ ـ الرمز التوليدي

تتمثل قدرة توفيق الحكيم في أعماله السابقة في تجاوز القصص والأساطير وما تقدم من إيحاء إلى التشكيلات والعلاقات البنائية الرمزية

---

(١) للشاعر فاليري قصيدتين إحداهما Le Contact du Narcice والأخرى Fragment du Narcice.

(٢) أنطون غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث ص ٧٥.

التي تتولد من خلال التطور الدرامي في المسرحية . وتأتي هذه التشكيلات والعلاقات في هذا المجال ، لتحدد من خلالها الخصائص الفنية التي تتحول بفضلها الدلالات القصصية والأسطورية من سياقها المحدود المعروف ، إلى وظيفتها التعبيرية الجمالية داخل العمل الأدبي وهذا العنصر (التشكيل) أو (توليد الرموز) هو الذي يمارس سلطة التأويل ، وإعادة الخلق ، وبفضله تتحول الدلالات القصصية والأسطورية إلى جزء من التجربة ، وعلى ذلك فالكاتب يجمع بين الرمز القصصي والأسطوري على اختلاف مصادره ، والرمز التوليدي ، وقد يتشابك هذان الرمزان تشابكا يصعب معه التفريق بينهما ، لأن الظلال الأسطورية تقدم إيحاءات تفيد الكاتب في بنائه الدرامي الرمزي ، وكذلك البناء يحول الأسطورة عن مجراها المعروف لتصبح رمزا له دلالة مختلفة . وهذا ما يجعل الرمز « التوليدي » مزدوج الوظيفة ، والغاية ، يؤدي ما تؤديه الدلالة الأسطورية حين يعيد إلى أذهاننا كل العواطف والخلجات ، وكل الانفعالات التي تثيرها لدينا الأسطورة ، كما أنه يؤدي وظيفة أخرى ، وهي الوظيفة الأساسية في العمل الفني حين يربط بين مختلف العناصر والمعطيات داخل العمل الفني .

وبناء على ذلك ، يمكن القول أن توفيق الحكيم يخضع الرمز القصصي والأسطوري لسياق التجربة الدرامية . فقد رأينا استخدامه لقصة أهل الكهف ، ولشخصية أوديب وبالذات فيما يتعلق بشخصية نرسيس ، فعلى الرغم من أن له دلالة أسطورية معروفة فإن توفيق الحكيم أخضع هذه الدلالة للتجربة التي هو بصددها ، لذلك كانت دلالته تختلف من موقف إلى آخر ، ومن سياق إلى آخر . فالدلالة الأسطورية المرتبطة به قد تساعدنا في بعض المواقف ، لكن الرمز الذي يخلقه الكاتب هو الأساس في إدراك المغزى في مواقف أخرى ، ومن ثم تكتسب هذه الشخصيات الأسطورية حيوية وغنى بفضل ارتباطها بتجربة الكاتب

نفسه . وهكذا تجد هذه الشخصيات قد جمعت بين دلالتها الأسطورية ، والمغزى الذي يتولد من السياق الخاص ، المرتبط ارتباطا وثيقا برؤ ية الكاتب . وبذلك يصبح الرمز الذي يتولد عن هذا التفاعل بين العناصر المختلفة ، مزدوج الدلالة : له مدلول مباشر ينبثق من الأسطورة نفسها ، وله مدلول غير مباشر يخضع للسياق الشامل ، أو للفكرة العامة التي تنتظم الرؤ ية كلها وهذا الاسلوب طالما دعا الرمزيون إلى تحقيقه ، فمالارميه يرى أنه لا ينبغي إعادة الأسطورة كما هي ، ولكنه ينبغي خلق وجه جديد لم تعرفه الأسطورة ، وهذا ما فعله توفيق الحكيم . فبجماليون الحكيم وجه جديد للأسطورة ، وشهرزاد ، وشهريار ، وأوديب ، وايزيس ، وغيرها من الشخصيات الأسطورية التي خلقها خلقا جديدا كلها وجوه جديدة لم تعرفها الأسطورة .

ومن بين التأثيرات المختلفة التي خضع لها أسلوب توفيق الحكيم الدرامي الرمزي يمكن أن نلاحظ بوجه خاص ، أنه يتنازعه تكنيكان أساسيان : أحدهما يعود إلى ميترلينك ، والثاني يعود إلى تشيكوف وابسن . فهو يرتبط بأسلوب ميترلينك من حيث أن البناء الدرامي لا يتمثل في الصراع الخارجي ، أو الصراع النفسي الذي يعتمد على تحليل الدوافع النفسية للشخصيات ، وإنما يتمثل في خلق الجو الإيحائي الذي يثير نوعا من القلق والغموض والتوتر ، باعتماده على الإيحاء ، وعلى الكشف الحدسي لأبعاد الشخصيات والأحداث ، وذلك باستخدام الوسائل الرمزية الكفيلة بذلك . وأكثر ما تتمثل هذه الوسائل في استخدام الاسلوب الشعري وما يتضمن من الصور ، والاخيلة ، والايقاع الموسيقي ، وما إلى ذلك من الأمور التي تستهدف الإيحاء أكثر ما تستهدف التعبير المباشر . وقد رأينا هذا النوع من الاسلوب عند ميترلينك في تحليلنا لمسرحية « پلياس وميليزاند » وهي سمة غالبة في كل مسرحياته ، فكل عبارة من عباراته تحمل شحنة إنفعالية دلالية ،

كاستخدامه لكلمات « النور » و « الظلمة » و « الماء » و « البحر » للتعبير عن الانفعالات الداخلية للشخصية . ويتمثل ذلك عند توفيق الحكيم في استخدامه للعبارات المركزة التي ترافقها مواكب الذكريات ، والتي تنبض بالحركة والحياة ، وتشيع نوعا من الحلم ، وخاصة في مسرحية شهرزاد ، حيث يصل إحساسه بالكلمة إلى أقصى حالات عمقه ، مثلما رأينا في المشهد الافتتاحي لهذه المسرحية ، ومثلما نرى في تحليلنا لهذه المسرحية في الفصل الرابع من هذا البحث . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى لا تنمو الأحداث نموا منطقيا واقعيا وفقا لما تقتضيه الحبكة المسرحية التقليدية القائمة على التعليل المنطقي للأحداث والتحليل النفسي لدوافع الشخصية ، بل يستعاض عن ذلك عند ميترلينك ، وعند توفيق الحكيم بالمشهد والصورة كسمات ومعالم دلالية مثقلة ومشحونة بالمعنى والإيحاء فمن خلال هذه الصور الغامضة ، والمشاهد الرمزية المنتزعة من عالم اللاوعي ، نلمح المجهول الذي يكتنف حياة الشخصية ، ونستشعر قلق النفس إزاء ما يحيط بها من أسرار . وقد بلغ هذا الاستخدام عند توفيق الحكيم ذروته في مسرحية « شهرزاد » فالمشهد الذي تظهر فيه شهرزاد وبجانبها حوض من الماء الصافي تنعكس على صفحته صورتها[1]، يرتبط مدلوله بالمدلول الذي تمثله شهرزاد ويعمقه ، حيث أن الشخصيات الأخرى لا ترى فيها حقيقتها وإنما ترى فيها حقيقة أنفسها . ويرتبط كذلك بالرؤ ية الكلية للكاتب ، وهي أن شهرزاد رمز للطبيعة أو الكون الذي تنعكس على صفحته خيالاتنا وأحلامنا وأفكارنا ، وصورة الشمس الغاربة ، وصورة شهرزاد في تمثال ايزيس ، وصورتها في عيني بيديا . هذه الصور كلها تتجمع عناصرها وتتضافر لتشكل في أذهاننا تلك الأصداء الداخلية لأعماق الشخصية ، ولتكون لها قوة الرمز . وفي مسرحية

---

(١) توفيق الحكيم، شهرزاد، ص ٣٨.

بجماليون يستعين الكاتب ببعض ملامح الطبيعة للإيحاء ، كالغدير الذي تذهب إليه الشخصيات كرمز للذات ، لكن مثل هذا الاستخدام للصور والمشاهد لا يصل عند توفيق الحكيم ما هو عليه من شاعرية عند ميترلينك الذي يجعل من الصور الحسية رموزا حيوية ، حيث نجد الشخصيات لا تتحدث أبدا عن مشاعرها وعما تحسه ، وإنما يترك مشاهد الطبيعة والصور الرمزية التي يشكلها ، توحي بالأجواء النفسية للشخصيات ، وتكشف عن مشاعرها الداخلية ، وحيرتها ، وقلقها إزاء المجهول فالعاطفة تتجسد في صورة سفينة تتلاعب بها الأمواج ، أو نبع ذو قوة سحرية يجعل الأعمى مبصرا ، والنور والظلام ، يظهر أحدهما أو يختفي وفقا لاحساسات الشخصية الداخلية ، ووفقا لما ينتظرها من مصير . إن الشخصيات تتداخل تداخلا منسجما مع مشاهد الطبيعة ، وتمتزج امتزاجا كليا معها حتى لتكاد شخصياتها تذوب تماما لأن الشخصية عند ميترلينك ليست واعية بما تريد وما تفعل[1]، بينما شخصيات توفيق الحكيم تبدو واعية بمأساتها ، وهي تكافح وتناضل للخروج منها دون جدوى . ومن ثم فهي تفضي بما في نفسها عن طريق المناقشة . وهذا ما جعل توفيق الحكيم لا يعتمد اعتمادا كليا على الصور الحسية ، والمادية ، وإنما يلجأ إلى وسيلة أخرى ، وهي استخدامه للشخصيات استخداما رمزيا . ولعلنا نلمس في هذا المجال التأثير المباشر لاسلوب تشيكوف في مسرحية « طائر البحر »، واسلوب ابسن في مسرحية « البطة البرية » ومسرحية « عندما نبعث نحن الموق » على نحو ما سنرى في المقارنة بين هذه المسرحية الأخيرة ومسرحية بجماليون لتوفيق الحكيم .

إن العلاقة بين الشخصيات لا تقوم على مستوى الأحداث ، ولكن على المستوى الدلالي باعتبارها رموزا فكرية وعناصر بنائية ذات أهمية

---

(١) انظر تحليل مسرحية بلياس وميلزاند في الفصل الثاني من هذا البحث.

جوهرية في بلورة التجربة الكلية ، وتعميق أبعادها . ذلك أن توفيق الحكيم لا يهتم بنظام السببية الحدثية أو نظام السببية النفسية السيكولوجية ، حيث نجد أن عنصر التسلسل الحدثي يفقد أهميته لديه لينتقل إلى الأعماق الداخلية للذات الانسانية باعتبارها مركز وقوة الصراع الدرامي لا بمفهومه التقليدي ، القائم بين الشخصية وقوة أخرى موجودة خارجها وإنما بمفهومه الشعوري واللاشعوري . ولذلك فأنه بإمكاننا أن نلاحظ أن علاقة الشخصيات ببعضها في كل النماذج المسرحية التي مجالها هذا البحث ، وعلاقتها بالحدث ليست قائمة على الفعل ورد الفعل ، وإنما هي قائمة على شيء آخر ، ذلك أن في علاقة بجماليون بشخصية نرسيس وايسمين وجلاتيا، وعلاقة شهريار بشخصية شهرزاد، والوزير، والعبد ، وعلاقة بهادر بشخصية الزوجة ، والمحقق ، والدرويش ، في كل هذه النماذج نجد أن الصراع ليس سببه ذلك الفعل الظاهري المرئي ، وإنما سببه الصراع الداخلي بين مجموعة من المفاهيم والقضايا في داخل الشخصية . فالشخصيات عند توفيق الحكيم في مسرحياته الرمزية سمات ومعالم دلالية ، تؤدي عدة وظائف أساسية تتمثل في القدرة على الكشف على الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية ، والربط بين مستويات مختلفة من المعنى ، والتوحيد بين المعنى الكلي الخفي ، والمستوى الظاهري الحرفي ، وعلى هذا فهي عناصر بنائية تساعد على تماسك البناء الداخلي للعمل الفني .

وقد ظل منهج توفيق الحكيم في الاستخدام الرمزي للشخصيات ، سمة أساسية يعلن عن نفسه في كل مسرحياته الرمزية ، حادا حينا ، وخافتا حينا ، بسيطا تارة ، ومعقدا أخرى . وقد لاقت من جراء ذلك مسرحياته هجوما من بعض النقاد على أساس أنه يضفي على شخصياته أبعاداً ذهنية لا محل فيها للعاطفة ، وأنه يخلق منها رموزاً مجردة

يصل بواسطتها إلى معادلات فكرية لا أثر فيها للحياة[1] . . ويرد توفيق الحكيم على ذلك بقوله : « يتهمونني اني اكتب مسرحاً فكرياً . والواقع أن كل مسرح عظيم هو مسرح فكري . . من سوفكليس في اليونان إلى تشيكوف وابسن في العصر الحديث «ويرى كذلك أن للقضية جانباً آخر وهو أن «الفن المعاصر فيما نسميه بالفن الحديث كله من تصوير، ومسرح وموسيقى ، وأدب ، إنما يقوم كله على أساس فكري ، أي تفكير الفنان هو الأساس في ابتكاراته الشكلية ، وربما كان هذا من تأثير العلم » والواقع أن تحامل النقاد الشديد عليه يعود إلى تقييمهم لهذه الأعمال من وجهة نظر معينة ، فهم يبحثون في ملامح شخصياته عن سمات تقربها من الواقع ، أو تبعدها عنه ، بعيدا عن السياق الفكري والفني الذي تشكلت فيه ، فيكون مقدار نجاح توفيق الحكيم وفشله ، بمقدار قرب هذه الشخصيات من الحياة الواقعية أو بعدها عنها ، وبمقدار صلاحيتها للتمثيل أو عدم صلاحيتها ، أو ينظرون إلى أعمال الحكيم على أنها أعمال ذهنية فحسب ، ومن ثم فهم يبحثون عن الفكرة التي يقررها ، هل يغلب الحياة على الفن ؟ أم يغلب الفن على الحياة ؟ هل ينتصر الإنسان على الزمن . أو ينتصر الزمن على الإنسان ؟ هذه التفسيرات تحاول دائما أن تركنها في زاوية معينة لا تتعداها ، إلا أن هذه المسرحيات تتمتع بخصائص معينة تقوم على أساس من نسقها الكامل ، يظهر أن لها معاني في غاية الاتساع ، وأن لها قوامها الخاص بها . والأمر كما يقول بابا دوبلو : « وكثيرا ما وفق إلى ذلك التوازن الرفيع بين عناصر عديدة متباينة بعضها يتصل بالحياة والخيال وبعضها بالحس والعاطفة ، ولكنها تتسق جميعا حول الشخصيات الرمزية وتدع للفكر الغلبة في النهاية ، أي بعد موت الأبطال أو فشلهم ، وبعد غياب الممثلين عن المنصة »[2] فإلى جانب

---

(١) انظر د. عبدالقادر القط. في الادب المصري المعاصر، ص ٥٠ وما بعدها

(٢) Tewfick El Hakim, Pour Notre Terre, Traduction Française, F =

ذلك الرصيد الفكري في مسرحيات توفيق الحكيم ، يقوم جانب آخر وهو ذلك الجانب الشاعري الغامض ، والجانبان يتداخلان في معظم الأحيان تداخلا شديدا وينسجمان إنسجاما عميقا لا يمكن معه فصل أحدهما عن الآخر .

إن الشخصية لا تسخر بطريقة مصطنعة واضحة للتعبير عن معنى معين أو فكرة محددة معلومة ، وإنما يتم إنماء الفكرة من خلال تفاعل الصراع ، وتحرك الشخصيات حركة باطنية داخل النص لتشكل فيما بينها مجموعة من العلاقات الرمزية ، يفسر بعضها بعضا ، ويعمق بعضها بعضا . ومن هنا يمكن القول أن رموز توفيق الحكيم لا تحمل دلالة خارجية ، وإنما هي رموز بنائية تشكل ذلك التناسق الداخلي . وكما وجد من أعمال تشيكوف ، وابسن ما يعينه في هذا المجال ، فإنه استطاع أن يجد كذلك من الفن الفرعوني رافدا قويا ومددا مفيدا يشكل على منواله بناءه الفني . يقول توفيق الحكيم « إن المثال المصري لا يعنيه جمال الجسد ، ولا جمال الطبيعة من حيث هما شكل ظاهر ، إنما تعنيه الفكرة . إنه يستنطق الحجر كلاما وعقائد . . على أنه يشعر مع ذلك بالتناسق الداخلي . . . يشعر بالقوانين الداخلية المستترة التي تربط كل شيء بكل شيء . . . يشعر بالكل في الجزء ، وبالجزء في الكل وتلك أولى علامات الوعي في الخلق والبناء . . . »[1] .

ولا شك أن اهتمام توفيق الحكيم بالبناء الداخلي للعمل الفني يفوق كل اهتمام وولعه بدقة التركيب والبنية الفنية شيء يبلغ عنده حد المرض ، على حد قوله بالنسبة للمصريين . وربما ورث هذه الصفة

Moussalem et A. Adopol, introduction Par Alexandre Papadopoulo, = p.14.

(١) توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر ص ٥٢.

عنهم . فهو لا يجد مناسبة إلا وتحدث فيها على البنية الفنية ، وما يثير اهتمامه في أي صورة قبل كل شيء على حد قوله : هو ما يسمونه بنيانها وتركيبها(La Composition)وما يسمونه(Le Rythme)رويها وتنغيمها »[1].
وسر اهتمامه بالموسيقى الأوروبية يعود إلى أنها قبل كل شيء بناء ذهني .

وقد استطاع توفيق الحكيم بذلك التناسق الداخلي ، الذي يتوفر لمسرحياته أن يجسد ألوانا من الصراع والقلق البشري ، وأن يخلق مسرحيات تعتمد على الحركة الداخلية حيث يتم تصوير الشخصيات على نحو دلالي ، تنتظمها وظيفة أساسية رمزية حين تقترن بوعي الشخصية الرئيسية ، وأبعادها النفسية والفكرية ، فهي غالبا ما تكون وسيلة لابراز العناصر المتضادة في الشخصية ، ففي شهرزاد نجد العبد يرمز إلى جانب من شخصية شهريار ، ويرمز الوزير إلى الجانب الآخر من هذه الشخصية وفي بجماليون ترمز شخصية ايسمين إلى جانب من جوانب شخصية بجماليون ، ويرمز نرسيس إلى جانب آخر من شخصيته ، وهكذا في كل المسرحيات الرمزية يتبع توفيق الحكيم أسلوبا واحدا هو البناء الداخلي الرمزي[2].

وعلى الرغم من كون الشخصيات رموزا فإن العبرة ليست بدلالة الرمز في مطلق معناه أو فيما ترمز إليه هذه الشخصية أو تلك ، بل في كيفية استحالة هذه الشخصية إلى رمز من خلال العلاقات البنائية المختلفة ، فليست العبرة في قولنا أن شخصية العبد في مسرحية شهرزاد يرمز إلى الغريزة الحسية ، والوزير يرمز إلى العاطفة ، وشهريار يرمز إلى العقل ، بل العبرة في تفاعل هذه الرموز مع بقية الدلالات والعناصر وعلاقتها بالاجزاء الهامة من التجربة التي يعرضها الكاتب . ذلك أن هذه

---

(١) توفيق الحكيم، زهرة العمر ص ١٦٧ .
(٢) توفيق الحكيم، زهرة العمر ص ١٦٦ .

الشخصيات باعتبارها رموزا لا تشير إلى شيء صراحة ، ولا تقف عند فكرة معلومة وإنما تدل عليها في نطاق نسيج معقد من التركيب ، بحيث يحتاج تفسيرها إلى كثير من التأمل والمراجعة ، وذلك لملابساتها مع معان تتفاوت بتفاوت السياق ، وتختلف باختلاف المواقف ، وهي وإن كانت ترمز إلى شيء معين ، لا تتوقف وظيفتها عند هذا الحد ، بل تواصل مسيرتها وحركتها في المسرحية لتستكمل جوانبها المختلفة ، وكما يقول الدكتور مصطفى ناصف في تعريفه للرمز « فذلك هو الرمز الذي يستمد من السياق إشعاعه ، ويمتد بعيدا لا يقف عند فكرة خاصة ، بل يحتاج على الدوام إلى أن يعبرها إلى ما سواها ، وربما عبرها إلى ما يعارضها »[1].

ومن هنا تصبح هذه الشخصيات شخصيات رمزية يجتمع فيها أكثر من دلالة ومغزى فكل شخصية منها تؤدي دورها الخاص كشخصية واقعية ممكنة ، ولكنها في الوقت نفسه تلخص وجها من وجوه التجربة التي تمر بها الشخصية الرئيسية .

وعلى هذا الأساس يمكن القول أن الرمز في مسرح توفيق الحكيم لا ينفصل عن نسيج العمل وبنائه العام ، ولا يشكل مجرد جزء من البناء وإنما يتكون المضمون الرمزي من طائفة من الرموز المتجاوبة فيما بينها ، يجسم الكاتب من خلالها وجهة نظره الشاملة . وهذه الرموز المتجاوبة لا تمثل علاقات منطقية واضحة ، وإنما تشير إلى مدى من التجربة يتجاوزها ، فوظيفة الرمز في هذه الحالة بنائية أكثر مما يحيل أو يشير إلى شيء خارجي ، أو فكرة معينة لا يتجاوزها . وهو يتخذ شكل الاداة الإيقاعية القادرة على إمداد العمل الفني بالايقاع الصحيح المتناسب مع ايقاع التجربة . وعن طريق هذا التكنيك الرمزي الأصيل كل الاصالة

(١) د. مصطفى ناصف، الصورة الادبية، ص ١٥٨.

والـذي لا يمكن اغفاله أو التجاوز عنه يؤدي تـوفيق الحكيم عـددا من الوظائف الدرامية .

ومهما اختلف استعمال الرمز عند توفيق الحكيم بـاختلاف المـوضوع الذي يعالجه فإن هناك أساسا مشتركا في طبيعة البناء الفني الرمـزي ، يبرز بوجه خاص في طريقة استخدامه للشخصيات استخداما رمزيا .

ومن استقرائنا لكل النماذج الرمزية في مسرح توفيق الحكيم ، يمكن القول أنه يقيم بنـاءه الفني انطلاقـا من فرضيـة أساسيـة حول الاسلوب ، حيث يرى أن الشرط الأساسي لقيام الاسلوب هـو التشابـه والاختلاف : هما سر التماسك في كل بناء « التشابه لا كل التشابه ، والاختلاف لا كـل الاختلاف » يقول : « بيتهوفن » هو الـذي كشف لي منذ سنـوات عن سر التأليف بين صوتين في عـين الوقت ، فقـد لحظت أنـه يجمع بـين صوتـين متشابهين لا كل التشابه ، مختلفين لا كل الاختلاف ، وأدركت ألا تنـاسق بغير هذا . . . فلو أنه جعل الصوتين متشابهين كل التشابه لفني أحدهما في الآخر ، وما ميزنا شيئا غير صوت واحد . . . ولو أنه جعلهما مختلفين كـل الاختلاف لاستحال على الأذن أن تصل بينهـما وهما متبـاعدان متنـافران ، فأساس التناسق في الموسيقى والفن كـأساس التنـاسق في الحياة والكـون : ائتـلاف بـين الاجـزاء لا كـل الائتـلاف ، واختـلاف بينهـا لا كـل الاختلاف »[1] . وقد ترجم توفيق الحكيم هذا الأسلوب إلى منهج عملي في بنـاء مسرحيـاته ، وفي حـركة الشخصيـات فجاء بنـاءه الفني مشبعا بـالجو الموسيقي متسقا مع هذا البناء « السمفوني » في بنائه للشخصيات المسرحية نلمس هذا التشابه لا كل التشابه ، وهـذا الاختلاف لا كـل الاختلاف ، الـذي هو سمـة من سمات التكثيف الـرمزي عنـد توفيق الحكيم ، حيث

---

(١) توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، ص ٧٣.

يجعل مجموعة من القضايا والأفكار تحتك وتتفاعل ليتولد منها المغزى الكلي للعمل الفني .

وسر حيوية بعض شخصيات الحكيم في مسرحه الرمزي تعود إلى أنه لا يجعلها تعبر عن ناحية واحدة ، أو فكرة معينة لا تتجاوزها ، فالفكرة الواحدة قد تتنازع أطرافها عدة شخصيات . كما أن الشخصية الواحدة قد تنطوي على أكثر من رمز . إن شخصية أوديب في مسرحية « الملك أوديب » ترمز في بحثه عن الحقيقة في المرحلة الأولى إلى العقل ، ولكن بعد أن تكشفت له الحقيقة يدخل « ترسياس » ليمثل هذا الجانب ويطوره إلى أبعد الحدود لتكتمل الفكرة ، بينما نجد أوديب قد تحول إلى الجانب الأخر المقابل للعقل وهو القلب . وفي مسرحية « بجماليون » أيضا نجد أن شخصية «ايسمين» باعتبارها شخصية رمزية تقف إلى جانب الفكرة التي يمثلها بجماليون وأبولون في صراعها مع الفكرة المقابلة التي يمثلها نرسيس وجالاتيا وفينوس لكنها لا تلتزم هذا الجانب إلى نهاية المسرحية ، بل تصبح في النهاية رمزا للحياة وكذلك بالنسبة لشخصية نرسيس ، ففي بداية المسرحية يبدو أنه يمثل الوجه الآخر العقيم لبجماليون ، فهما طرفا نقيض عند أحدهما ما ليس عند الآخر ، فهو يشير إلى الوجه الآخر المقابل للفن والفكر ، لكن في نهاية المسرحية ، عندما يحطم بجماليون التمثال ويصاب بازدواج الضمير ، ضميره كإنسان وضميره كفنان : يصبح ضميره كإنسان يبكته على قتل زوجته ، وضميره كفنان يخاطبه بلسان نرسيس ، ويحثه على العودة إلى فنه . وهذه الحركة الرمزية لنرسيس في مسرحية « بجماليون » تماثل الحركة الرمزية التي تؤديها شخصية الدرويش في مسرحية « يا طالع الشجرة » فهو في بداية المسرحية يمثل لا شعور « بهادر » حين يخاطبه بلسان أحلامه الغامضة ورغباته المكبوتة في أن يحول الزوجة « إلى مادة يستفيد منها في مشاريعه الخاصة ، ولكن في المرحلة

الأخيرة من المسرحية حين يواجهه بعد قتل زوجته ، يواجه ضميره الواعي . وهكذا فإن العلاقة بين الشخصية وما ترمز إليه علاقة مركبة ومعقدة . وهي مبنية على غير نظام المنطق فتارة تستوقفنا على هذا النحو وطورا على نحو آخر ، وهي تكون نوعا من الصلة بين المشابهة والمغايرة أو لا يغيب مستوى من المعنى في مستوى آخر تماما[1] فالمعنى لا يكتمل من خلال مستوى واحد للشخصية ، أو موقف معين ، وإنما ينمو الاحساس به نموا تدريجيا باطنيا ، ويتكون من خلال تداخل المعاني وتفاعلها ومن خلال حركة الشخصيات وتطورها . وعلى ذلك يمكن القول أن توفيق الحكيم على وعي تام باستخدام الرمز ووظيفته ، من حيث أنه ليس إشارة محددة ، ولا ينبغي أن يلقي بالمعنى كله في لحظة واحدة ، وإنما يخضع لنوع من « الإظهار والاخفاء المتلاحمين »[2]

وهكذا فأنه من خلال العناصر المتشابهة والعناصر المتخالفة في بناء الشخصية وحركتها داخل المسرحية تتولد الرموز ، وتكشف لنا عن أبعاد الموقف فالشخصيات والأفكار والأشياء تتشابك وتتداخل في علاقات مستمرة والتلاحم بين هذه العناصر المتشابهة والمختلفة في آن معا هو الذي يشكل الموقف الرمزي والدرامي كله .

وتقوم طبيعة بناء مسرحيات الحكيم الرمزية في مجملها على هذا الأساس التشكيلي الرمزي ، فالمعنى يتحدد من خلال العلاقات الداخلية وتناسقها لا من خلال الأحداث الخارجية وترابطها . وهذه البنية الداخلية لأعمال توفيق الحكيم الرمزية تتطور في مسرحية يا طالع الشجرة على نحو كبير تفقد معه كل الروابط المنطقية المعقولة ، لتصبح المسرحية بناء تركيبيا وتشكيليا بحتا .

---

(١) انظر حول تحديد الرمز، د. مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٠ ص ٩٧.

(٢) انظر نفس المرجع حول تحديد الرمز ص ٩٧

ويجانب هذه الخاصية البنائية أو « البنية الداخلية » لأعمال توفيق الحكيم الرمزية تبرز لها قيمة أخرى ، فلم يكن هدفه الفني محصورا في اخضاع الشخصية للتجربة التي تجسدها. وخلق نسيج مركب معقد ـ وهي مظهر من مظاهر الرمزية عند الحكيم ـ ولكن هدفه يتجاوز ذلك إلى اضفاء نوع من الشاعرية ، وهذه الخاصية الأخيرة إحدى المقومات الأساسية التي تكون جوهر هذه الأعمال وتجعل من التجربة التي يقدمها نمطا قائما بذاته مختلفا تمام الاختلاف عن أي أفكار أخرى خارج العمل الفني يقول الحكيم « أما تحليل كلمة الشاعرية في هذا المجال فهو صعب جدا إذ ما هو تحليل العطر أو الضوء ، أو روح النعناع ؟ كل ما يمكن أن يقال أن الشاعرية في المسرحية بمثابة انبعاث شيء غير مرئي ولا ملموس يحدث بمجرد انبعاثه تأثيرا غير مفهوم في نفسك ، ولكنك تشعر بعده كما لو كانت أشعة لا ترى قد كشفت لك عن عالم مجهول . والقيمة الأدبية تأتي هنا من أن هذا الكشف الشاعري قد أضاف أبعادا غير متوقعة للبعد المادي المتوقع المنظور »[1] .

---

(١) فؤاد دوارة، عشرة أدباء يتحدثون، دار الهلال، القاهرة ١٩٦٥، ص ٣٩.

الفصل الرابع

نماذج تحليلية مقارنة

---

١ ـ البناء الرمزي في مسرحية « بجماليون »

مقارنة بينها وبين مسرحية ابسن « عندما نبعث نحن الموتى »

---

٢ ـ البناء الرمزي في مسرحية « شهرزاد »

مقارنة بينها وبين مسرحية موريس ميترلينك « پلياس وميليزاند »

---

٣ ـ البناء الرمزي في مسرحية « يا طالع الشجرة »

مقارنة بينها وبين مسرحية يوجين يونسكو « الكراسي » .

---

١ ـ البناء الرمزي في مسرحية « بجماليون » :

مقارنة بينها وبين مسرحية ابسن « عندما نبعث نحن الموتى »

اعتمد توفيق الحكيم في بناء هذه المسرحية ، وفي تشكيل رؤيته على الأسطورة ، حيث مزج عدة أساطير مختلفة[١] ليشكل منها عملا دراميا واحدا . وقد منحته الأسطورة مادة مكنته من صياغة مسرحيته في إطار من الرمز »[٢]. ذلك أن الرمز في الأسطورة يكون جاهزا في أغلب الأحيان إلا

(١) د. أحمد عتمان، المصادر الكلاسيكية، لمسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٨ ص ١٤.

(٢) د. أحمد شمس الدين الحجاجي، الاسطورة في المسرح المصري المعاصر (١٩٣٣ ـ ١٩٧٠) دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٥، الكتاب الثاني ص ٣٧٦.

أن توفيق الحكيم لم يتقيد بموضوع الأسطورة ومادتها الأساسية ، بل استفاد من الرموز التي تقدمها ، وشكلها تشكيلا فنيا وفكريا جديدا ابتعد بها عن المضمون الفكري للأسطورة القديمة ، وبذلك يحقق المبدأ المعاصر في استخدام الأسطورة كشكل من أشكال التعبير عن تجربة إنسانية معاصرة لا بوصفها مادة في حد ذاتها .

والقضية المحورية في مسرحية « بحماليون » تتمثل في مشكلة الفنان وتمزقه بين الفن والحياة : لقد صنع « بجماليون » تمثالا من العاج يمثل امرأة في غاية الجمال والجلال . وما لبث أن أحب هذا التمثال الذي وضع فيه كل مواهبه ، فاتجه إلى الالهة « فينوس » بالقرابين والدعاء راجيا منها أن تمنح تمثاله الحياة . وما كان من « فينوس » إلا أن استجابت لدعائه ، وأصبحت « جالاتيا » التمثال امرأة حية ، تتكلم ، وتمشي ، وتتصرف كالأحياء فاتخذها زوجة له وعاش معها فترة . لكن فترة الحب هده لم تدم طويلا . فسرعان ما لاحظ « بجماليون » أن « جالاتيا » لم يعد لها من جلال التمثال وروعته شيء ، ورأى أن فنه قد هوى إلى الحضيض وشابه السخف . وما إن تخطر له فكرة تعرضه للفناء شأنه شأن كل كائن حي حتى يجن جنونه ، فيتوجه مرة أخرى إلى الالهة ، متضرعا إليها أن تعيد إليه فنه الخالد ، وتأخذ من التمثال ما بثته فيه من حياة فيها كثير من الطيش والحمق ، ومعرضة للزوال والفناء .

تستجيب الالهة لبجماليون في هذه المرة أيضا ، لكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد ، فإن شبح زوجته الحية لم يفارقه أبدا ، ونداء الحياة ما انفك ينبض في كيانه حارا قويا . ويتذبذب بين الفن والحياة ، ويختلط عليه الأمر فلا يدري « أيهما الأصل وأيهما الصورة »، « أيهما الأجمل وأيهما الأنبل الحياة أم الفن ». وينتهي الأمر به إلى تحطيم التمثال .

قد نستخلص من هذه الأحداث البسيطة فكرة واحدة هي : أن

توفيق الحكيم كما يرى بعض النقاد « يغلب نداء الفن المحض على نداء الحياة »[1] أو العكس . ولكن هل هذه الأحداث البسيطة التي يمكن أن نوجزها في هذه الأسطر القليلة هي المسرحية كلها ، أو أن هذه الفكرة التي يمكن أن نستخلصها في عبارات موجزة ، هي كل ما يريد الكاتب أن يقوله فعلا ؟ الجواب قطعا لا . فواقع المسرحية يؤكد غير ذلك ، ففيها من المعاني والقضايا والرموز المتشابكة ما لا يمكن حصره في عبارة موجزة أو فكرة واحدة . والقضية الأساسية هنا لا تتمثل في استخلاص الأفكار أو رصد المقاصد التي من أجلها أقام الفنان عمله ، بمقدار ما تتمثل في أننا نواجه عملا فنيا مكونا من عناصر مختلفة ، ومهمتنا رصد الكيفية التي صاغ بها الفنان عمله ، والوسائل التي ساهمت في بناء هذا العمل . يقول « جون جاسنر » : « إن المسرحية تدور حول شيء ما يقيمه الفنان مستخدما قصته وشخصياته إنها تحمل معنى معينا ، وفي المسرحية الجيدة يكون المعنى أصيلا وجوهريا في حياة المسرحية ، وليس مفروضا عليها من أعلى ، كما أن هذا المعنى أكثر تعقيدا من أي تعريف تقدمه مناقشة نقدية ، إنه ليس تقريرا مجردا أو فكرة عارية وإنما هو مغزى أو دلالة معينة تنتمي إلى التركيب العضوي والذي يسمى بالمسرحية . الفكرة شيء متصل خلال تجربة فعل الشخصيات ورد فعلها وأفعال الآخرين إزاءها ، وباختصار ، إنها التجربة أو الخبرة التي هي المسرحية ذاتها »[2]، وقد بنى توفيق الحكيم مسرحيته على فكرة ظاهرة واضحة هي مأساة الفنان وتمزقه بين الفن والحياة ، إلا أننا نغفل عن كثير من قيم المسرحية باعتبارها عملا فنيا إذا أصررنا على أن توفيق الحكيم اتخذ هذه القضية وسيلة لإبراز آرائه

---

(١) د. محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، ط ٤، ص ٦٠٥.
وانظر: د. محمد مندور، المسرح النثري (الحلقة الثانية عن مسرح توفيق الحكيم) ص ٧٠.

(٢) جون جاسنر، المسرح في مفترق الطرق، ترجمة، سامي خشبة ص ١٠٧ - ١٠٨.

في الحياة والفن ، وأهملنا التفكير الاستيعابي الشامل الذي يتحق من خلال جزئيات المسرحية ، وعناصرها المختلفة . « فالإطار الأسطوري والشكل الدرامي والمضمون الفكري كلها متداخلة متشابكة يكمل كل منها الآخر ، يخدمه ويعمقه بحيث لا يمكن الفصل بينها فكلها أجزاء عضوية تشكل في مجموعها وبتفاعلها المستمر عملا مسرحيا متكاملا له شخصيته المتميزة التي ينفرد بها عن كل الأعمال الأخرى »[1]، كما أن المعنى الحقيقي لا يكمن في ظاهر الأحداث والشخصيات وإنما يكمن وراء هذه الأحداث وما تكشف عنه الشخصيات من رموز ودلالات. فشخصية « بجماليون » في المسرحية لا تمثل فقط تلك التي نفهمها من ظاهر المسرحية أي شخصية فنان يعاني من اضطرابه وتردده بين الحياة والفس ، لكن الحقيقة أن الكاتب استغل شخصية الفنان هذه وحملها بعدا رمزيا آخر ، وهو يعد تجريدي غامص نوعا ما ، قدم مس خلاله تجربته ورؤاه الفنية ـ وقد كان هذا البعد محور الفصل الثالث من هذا البحث هذا البعد يتكشف شيئا فشيئا من خلال الحركة الدرامية للشخصيات والأحداث ومن خلال الحوار ، وما تحمله لغة هذا الحوار من ظلال وأبعاد .

والشيء الذي ينبغي ملاحظته في بادىء الأمر أن الرمز هو البنية الأساسية في المسرحية ، وهو الذي يجسد بعض خصائص التجربة التي يقدمها الفنان ، كما أن الشخصية نفسها تبني بناء رمزيا . ومن ثم فليس بالامكان فهم شخصية « بجماليون » والاحاطة بكل جوانبها النفسية ، وأبعادها الفكرية ، بمعزل عن الشخصيات الأخرى ، لا باعتبارها تؤثر فيه ، أو باعتبارها تكون جزءا من الحدث . فبجماليون ليست له أية علاقة بنرسيس أو احتكاك فعلي به يتمثل في فعل خارجي ، إلا تلك العلاقة الدلالية ، وتمثل هنا الأساس التي يقوم على أساسها الصراع

(١) د. أحمد عتمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ١٣.

بينها . وكذلك بالنسبة للشخصيات الأخرى ، فهي توجد فقط كمظاهر لوعي « بجماليون ». وينبغي ملاحظة شيء آخر وهو أن الشخصية باعتبارها رمزا ، لا تتخذ خطا واحدا في المسرحية بل نجد معناه يتغير تغيرا مستمرا . فقد ترمز إلى شيء ونقيضه . «فايسمين» ترمز في المسرحية إلى جانب من شخصية « بجماليون »، ومن الناحية الفكرية تقف إلى جانب الفن والفنان ، لكنها تصبح في نهاية المسرحية رمزا للحياة التي تقف في مقابل الفن .

ومنذ البداية في الفصل الأول ، تتحدد بعض ملامح شخصية « بجماليون » في علاقته مع « نرسيس » باعتبارهما طرفي نقيض ، وفي نفس الوقت يكمل أحدهما الآخر . ومن خلال هذا التناظر والتكامل يكشف « توفيق الحكيم عن أعماق النفس الغامضة في علاقتها مع الذات والكون والحياة .

ايسمين : يا للعجب . . . أنت وبجماليون طرفا نقيض . . عند أحدكما ما ليس عند الآخر . . لعل هذا ما يربط أحدكما بالآخر . . ».

نرسيس : إنه يقول لي أحيانا : لا تتركني يا نرسيس فأنت تكمل ما بي من نقص . . لكنه يقول أيضا أحيانا : إنك يا نرسيس الشطر الجميل العقيم للأشياء . . . أنت الصدفة البراقة التي لا تحوي اللؤلؤة »[1].

وتتحدد بعض الجوانب الأخرى من شخصية « بجماليون » في علاقته الرمزية مع «ايسمين»، و« جالاتيا » من خلال المواقف المتقابلة والمتشابهة التي تصب كلها في بؤرة واحدة هي أعماق « بجماليون » تلك الأعماق التي يتكون منها تلك الروح العملاقة المتحدية التي تطاول الالهة

---

(١) توفيق الحكيم، بجماليون، ص ٣٠.

أحيانا ، والتي تجعل كيانه يهتز أحيانا أخرى ، فيخر صريعا أمام نبضة من نبضات الحياة .

وتبدو قدرة توفيق الحكيم الفنية في استغلاله للرموز الاسطورية ، ولما تقدمه النظريات الحديثة في علم النفس من مفاهيم(١) للغوص في أعماق النفس ، والكشف عن المشاعر ، والأحاسيس بطريقة فنية تلتحم فيها الأشياء المحسوسة ، والأفكار ، التحاما شديدا ، لتغدو إشارات ورموز تكشف عن النفس الإنسانية « في حالاتها المتقلبة بين الوجود والفكر والتأمل والمعاناة وهذا ما يعنيه « جون جاسنر » حين يقول : « إن الرمزيين قللوا الفعل وأذابوه في محاكاة جو نفسي »(٢).

ومن الناحية الفكرية ، ارتفع « توفيق الحكيم » بالقضية التي يعالجها من إطارها الفردي إلى الأطار العام الكلي ، بل أنه ارتفع بها من إطارها البشري العام لتغدو مشكلة تجريدية ، مشكلة الكون بأسره ، وعلاقة الخالق بالمخلوق . تلك المشكلة التي يشترك فيها الفنان الإنسان والاله فالالهة هي الأخرى تعاني لأنها ستظل تخلق وتخلق دون أن تتلقى شيئا جزاء عملها . وتتحدد بعض ملامح الرؤ ية منذ الفصل الأول في علاقة « بجماليون » بالالهة وفي علاقته بفنه .

بجماليون : لا أستطيع أن أمضي في هذا السبيل . . أخلق وأخلق . . . أخلق الجمال وأخلق الحب وأخلق كل ما تطلبه نفسي . . . . كلا لقد تعبت أريد الآن أن أشعر أن هناك من يخلق لي ويعطيني ويحدب علي . . ويمنحني . . ولأول مرة أرثي للالهة الذين لا

---

(١) د. شمس الدين الحجاجي، الاسطورة في المسرح المصري المعاصر، الكتاب الأول ص ١٠٩.

(٢) فوزي فهمي أحمد، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة ١٩٦٧، ص ٧٣.

يعرفون ـ طول الأبد ـ غير المنح والعطاء دون أن يتلقوا شيئا غير دخان من البخور وهباء من الثناء . . »[1] .

وعلى الرغم من العصيان والجحود اللذين يتلقاهما الخالق من المخلوق، إلا أنه يظل متمسكا بالشيء الذي صنعه ، لا يحقد ، ولا ينقم مهما بدر من هذا المخلوق . إن هروب « جالاتيا » من « بجماليون » الذي أفرغ فيها كل مواهبه وانصراف « نرسيس » عن «ايسمين» الذي صنعته هي الأخرى حين جعلته يرى الحياة بعد أن كان كالصدفة المقفلة . هذا الجحود يحزن « بجماليون » و «ايسمين» ويحز في نفسيهما ، ولكن لم يحملهما أبدا على الحقد على مخلوقاتهما :

بجماليون : كيف نمقت عملنا الذي صنعناه بخير ملكاتنا

ايسمين : كل عجبي لانصراف هذه المخلوقات عن خالقها .

بجماليون : وفيم العجب ؟ هل ارتفع مخلوق يوما ما إلى فهم خالقه[2]؟

إن انصراف هذه المخلوقات عن خالقها ، ينجم عن قصور هذه المخلوقات عن فهم الخالق ، فالجهل به يورثها الخوف منه ، والخوف منه يؤدي إلى عصيانه ولذا فرت « جالاتيا » مع « نرسيس »، لأنها لم تكتشف بعد حقيقة « بجماليون » الذي « صاغها من جوهر ذهنه الوهاج الساطع »، و « من المشاعر النبيلة التي تعج بها نفسه »[3]. وقد عادت إليه بعد أن عرفت من هو « بجماليون » بالنسبة لها ومن هي بالنسبة له . ويتحلل الحوار الذي يجري بينهما في نهاية الفصل الثاني نغمة شعورية ،

---

(١) توفيق الحكيم، بجماليون، ص ٤٦ ـ ٤٧.
(٢) توفيق الحكيم، بجماليون ص ٦٧.
(٣) نفس المصدر، ص ٩١

ترتفع به من مرتبة النثر إلى مرتبة الشعر ، وتبدو تلك المناجاة بينهما والتي تستغرق عدة صفحات أشبه ما تكون بمناجاة صوفية ، حيث يتم نوع من الاتحاد الصوفي بين الخالق والمخلوق ، ويصبحان شيئا واحدا أزليا خالدا .

جالاتيا : أمن العسير أن أشعر أني جزء منك[1] ؟ . .

فالمخلوق إذا اكتشف حقيقةنفسه اكتشف حقيقة الخالق واشراقه في هذه النفس .

جالاتيا : لست أخافك ، لأني أحبك . . وأحبك لأني عرفتك وعرفت نفسي بعض المعرفة . . [2].

وإذا ارتفع المخلوق إلى هذه الدرجة من الإدراك والفهم الصحيح لحقيقة كيانه ، فإنه يصبح في الوقت نفسه جديراً بحب الآلهة .

ويتميز أسلوب « توفيق الحكيم » في هذه المسرحية بتلك الدقة التي استطاع بها أن يربط بين الأفكار والشخصيات بطريقة خفية ، بحيث أقام على القضية التي عالجها في هذه المسرحية نسقا من الرموز ، تبدو ملتحمة مع الفكرة الأساسية تلاحما يصعب معه تجاهلها أو اعتبارها أفكارا ثانوية بسيطة اقتضتها ضرورة البناء المسرحي ، وسير حركة الأحداث والشخصيات ومقتضيات الحوار ، وما يستدعيه من خلفيات بسيطة لا يعتد بها في البناء الكلي للمسرحية .

فالشخصية تمثل فكرة ، لكن زوايا هذه الفكرة وما تستدعيه من متناقضات تتوزعها شخصيات أخرى ، فشخصية « بجماليون » وشخصية «ايسمين» ، بالاضافة إلى أن كلا منهما يمثل فكرة واضحة ، تلتزم خطا

---

(١) نفس المصدر ص ٨٧.

(٢) توفيق الحكيم، بجماليون، ص ٩٣.

أساسيا في المسرحية ، يمثلان أيضا مستوى رمزيا آخر . فإذا كان « بجماليون » في ظاهره ذلك الفنان الحائر بين الفن والحياة ، أو ذلك الفنان الذي يصارع ملكاته من ناحية ، ونزعاته الباطنية من ناحية أخرى ، وهو ذلك الإنسان الذي ذهب ضحية عدم التوازن ، واضطراب الرؤيا ، فإن حركته في المسرحية ، وحواره مع الشخصيات الأحرى جعله يكتسب بعداً آخر ارتفع به من حيث هو إنسان عادي ، يعاني مشكلة من المشكلات التي يعاني منها البشر ، أو باعتباره رمزا لمأساة الفنان ، إلى حيث يصبح رمزا لقضية الخلق والخليقة ، وعلاقة الخالق بالمخلوق .

وشخصية «ايسمين» هي الاخرى لم تعد مجرد شخصية إنسانية أحبت « نرسيس »، لكن هذا الحب غدا رمزا ، إذ أنها بواسطة هذا الحب استطاعت أن تخلق « نرسيس »، وتجعل منه إنسانا بعد أن كان كالصدفة البراقة التي لا تحوي شيئا ، كما استطاع بجماليون أن يخلق بالفن »[1] ومن هنا اكتسبت مشكلتها بعدا يتخذ مجراه ضمن الأبعاد الأخرى ليصبح بعد ذلك فكرة تلتحم مع متيلتها من الأفكار التي تجسدها الصراعات المختلفة ، ويغدو رمزا كليا حول قضية الخلق بمستواه البشري الذي يمثله الفن ، وبمستواه كنظام للكون بأسره فوجود البشر أمر ضروري لوجود الالهة . «فايسمين» ، كشخصية رمزية تقف إلى جانب الفكرة التي يمثلها « بجماليون »، و« أبولون » في صراعهما مع الفكرة المقابلة التي يمثلها « نرسيس »، و« جالاتيا » و« فينوس » ولكنها لا تلتزم هذا الجانب إلى نهاية المطاف ، ففي نهاية المسرحية تقترب من « جالاتيا » رمز الحياة ، بينما يقترب « نرسيس » من « بجماليون » إذن فحركة الشخصية هنا ليست في واقع الأمر إلا حركة رمزية لتفاعلات الفكرة مع ضدها ، أو متداعياتها في الذهن . وقد اشرت من قبل أن الفكرة الواحدة قد تتنازع أطرافها عدة

(١) توفيق الحكيم «بحماليون» ص ١٠٨.

شخصيات ، كما أن شخصية واحدة قد تنطوي على أكثر من رمز .

أما فيما يتعلق بشخصية « نرسيس » فإنه على الرغم من إشارة الكاتب إلى أنه ليس هو « نرسيس الأسطورة » فإن استخدامه لهذه الشخصية كان على النحو الذي يستدعي تلك المعاني الأسطورية والظلال . . . السيكولوجية المحيطة بهذا الاسم . فهو في الظاهر على النقيض من « بجماليون » لكنه من ناحية أخرى يمثل الجانب اللاوعي من شخصيته ، لذلك يطلب منه ألا يتركه لأنه يكمل ما به من نقص :

نرسيس : إنه يقول لي أحيانا لا تتركني يا نرسيس ، فأنت تكمل ما بي من نقص. . . لكنه يقول أيضاً أحياناً· إنك يا نرسيس الشطر الجميل العقيم للأشياء. . . أنت الصدفة البراقة التي لا تحوى اللؤلؤة . . . »[1].

وعلى الرغم من التناقض الذي بدا في أول المسرحية بين شخصيتهما، إلا أن حركتيهما بعد ذلك تتخذ مجراها في خطين متوازيين ، وفي اتجاه واحد فعندما كان قلب « بجماليون » موصدا دون الحب ، منصرفا إلى تمثاله العاجي ، راضيا مقتنعا به في جموده ، وجلاله ، وصمته الأبدي ، كانت تلك الصدفة البراقة العقيمة التي هي « نرسيس » مغلقة أيضا في وجه الحب ، والحياة ، راضية بحراسة ذلك التمثال العاجي ، ونثر ذرات التراب عن جيده ، ولكن في اللحظة التي استيقظت فيها نزعة الحياة في أعماق « بجماليون » وتوجه بالدعاء إلى « فينوس » لتبث الحياة في « جالاتيا » التمثال « استيقظ قلب نرسيس هو الآخر على إغراء «ايسمين» وانطلق معها إلى الغدير ينعمان بالحب والحياة . إن المفارقة التي عمقها توفيق الحكيم « بين شخصية « بجماليون » وشخصية « نرسيس »، والتي قد تبدو في ظاهرها عاملاً للتمييز بين شخصيتين، مفارقة ظاهرية وليست

---

(١) توفيق الحكيم، بجماليون، ص ٣٠.

مقصودة لذاتها ، كما أنها ليست وسيلة من وسائل رسم الشخصية ، وإنما المقصود منها هو الإيحاء بذلك الصراع الذي يجتاح نفس « بجماليون ». فبدل أن يركز على التمزق النفسي الذي يعاني منه ويعبر عنه بالوصف الدقيق ، والتحليل الكامل للشخصية ، كما يفعل الكتاب الواقعيون ، يلجأ إلى الرمز وإلى خلق المواقف المختلفة التي توحي بأعماق « بجماليون » من عدم التوازن ، والافتقار إلى التكامل ، فشخصية نرسيس ليست شخصية مستقلة بذاتها وإنما ترتبط دلالتها بشخصية « بجماليون ».

وتستمر الحركة الدرامية الرمزية ، وتتكشف مأساة « بجماليون » تدريجيا ، من خلال همهماته ، وانفجاراته العنيفة وتوسلاته أمام « فينوس » التي لم يؤمن بها قط ، كما تتكشف من خلال مواقف نرسيس وما ترمز إليه . وعندما تبلغ المأساة ذروتها ، ويصل « بجماليون » إلى حالة من التمزق بين حبه لفنه ، ونزوعه إلى الحياة ، يصيح في « نرسيس » قائلا : « أيها الشقي . . أيها الشقي . . . كيف استطيع الخلاص منك . . . أنت الذي أراه ماثلاً أمام وجهي دائما . . إني إذ أنحني على الغدير الراكد في أغوار نفسي لأرى صورتي إنما أرى صورتك أنت . . . نعم . . أنت بزهوك الأجوف وكبريائك وحمقك وعماك أنت الخطيئة التي كتبت على كل فنان أن يحمل وزرها . . الافتتان بالنفس . . الافتتان بالذات . . . »[1]

والحوار الذي يدور بين « نرسيس » ، و« بجماليون » في الفصل الأخير لا يمثل مواجهة حية بين شخصيتين حقيقيتين ، بقدر ما يمثل مواجهة بين نفسية « بجماليون المزدوجة » وتلك الصرخة التي يطلقها أمام

---

(١) توفيق الحكيم، بجماليون، ص ١٤٩.

« نرسيس » ليست موجهة إليه باعتباره شخصية مستقلة في ذاته هو ، إن ذلك الماثل أمامه ليس إلا شبحاً لنزعاته الباطنية اللاوعية ولن يستطيع التخلص منه إلا عندما يتخلص من الحياة ويلفظ أنفاسه الأخيرة ، وتلك مأساة الفنان الأبدية .

وإلى جانب كون شخصيات هذه المسرحية رموزا لرؤ يا فكرية فإنها تمتلىء بالحيوية ، مما يجعل القارىء لا يرتبط فقط بما يمثلونه من أفكار ، وإنما ينفعل بهم كأحياء . فشخصية « نرسيس » بالرغم من أنها وثيقة الصلة ببجماليون من الناحية الدلالية ، لها كيانها المستقل المتطور من فصل إلى آخر ، وفقا لما يحدث في المسرحية ، ويسهم هذا التطور في إحكام البنية المسرحية ، كما أنه يضفي على الشخصية روحا إنسانية ، تبعدها عن الجفاف والتجريد الذي يمكن أن يأتيها من طغيان الجانب الفكري ، وفي نفس الوقت تتولد من خلال حركة التطور هذه رموز أخرى تسهم في تكامل جوانب الرؤ ية . كما أن الحوار يبلغ ذروة الشاعرية في بعض المواقف ، وخاصة تلك المناجاة الصوتية بين « بجماليون » و « جالاتيا » وبين « نرسيس » و «ايسمين» في الفصل الثاني . فهو أشبه ما يكون « بغناء الفكر والقلب » . هذه العناصر كلها تسهم إسهاما فعالا في بناء التجربة الكلية التي يقدمها توفيق الحكيم « في هذه المسرحية فهي ليست مجرد مناقشة ذهنية مجردة لموضوع الفن في مقابل الحياة ـ وانتصار أحد الطرفين على الآخر في نهاية الأمر ، ولكن « بجماليون » كما يبدو في المسرحية إنسان له روح وحس وإنفعال نحو الحياة المحيطة به ، ونحو الحياة الكامنة في أعماقه ، وله التزامات أخرى نحو عبقريته التي تتطلب منه بصفته فنانا جوا معينا وحياة خاصة لكي يبدع ويخلق ، وهو بعد كل هذا يحمل رؤ يا فنية وفكرية باعتباره رمزا لمأساة الإنسان في بحثه الدؤ وب عن الحقيقة ، حقيقة نفسه ، وحقيقة العالم حوله .

ولا يمكن الانحراف مع التيار المعادي لمسرح توفيق الحكيم الذي

ينعته بكونه مجرد أفكار جوفاء[1] تتصارع فيما بينها وبكونه يفتقد إلى الجانب المادي الحيوي ، ويفتقر إلى التأثير العاطفي وإلى رسم الشخصية بصورة مقنعة ، ومع ذلك لا نستطيع الادعاء بأن هذه الشخصيات يمكن أن نلتقي بها في عطفة على جانب الطريق[2]، أو نبعد الإحساس بأن هذه الشخصيات ندركها بوعينا أكثر مما نلتقي بها في حياتنا اليومية . يقول « ريموند وليامز » وهو بصدد الحديث عن مدى مطابقة الأحداث والشخصيات في الفن لما يحدث في الواقع :

« فالكاتب المسرحي ذو الاصالة لا يعني بالضرورة بخلق اناس واقعيين أحياء » « بقدر ما يعني بتجسيد بعض مظاهر التجربة في شخصياته »[3]، وهذا ما حققه توفيق الحكيم في مسرحيته هذه وفي كل مسرحياته الرمزية التي هي موضوع هذا البحث .

تعرضت في الصفحات السابقة لبعض الخصائص الرمزية في مسرحية « بجماليون »، وستظهر لها صفات رمزية أخرى من خلال مقارنتها بمسرحية « أبسن »، « عندما نبعث نحن الموتى »[4]. وقد يبدو الاختلاف بين المسرحيتين شاسعا إذا نظرنا إليهما من زاوية الإطار الخارجي العام وطبيعة مظهر الشخصيات ، ولكن إذا تجاوزنا هذه الطبقة الخارجية ونظرنا إلى طبقات داخلية لهما وجدنا تشابها بينهما قد يصل أحيانا حد التطابق .

---

(١) د. رجاء عيد، دراسة في أدب توفيق الحكيم (تحليل ونقد) ص ٦٩.

(٢) د. سهير القلماوي، الاسطورة في أدب توفيق الحكيم، الهلال، عدد خاص عن توفيق الحكيم، ع ٢ فبراير ١٩٦٨ ص ٢٩.

(٣) ريموند وليامز، المسرحية من أبسن الى اليوت، ترجمة فايز اسكندر، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة ١٩٦٣ ص ٣٠.

(٤) هذه المسرحية آحر مسرحيات أبسن وقد كتبها سنة ١٨٩٩.

ومشروعية المقارنة بين هاتين المسرحيتين لا تعود إلى مجرد تطابق الفكرة الأساسية التي أقام عليها كل من « ابسن » و« توفيق الحكيم » عمليهما، وهي مأساة الفنان وتمزقه بين الفن والحياة ، فالمشابهة تتعدى هذا إلى طريقة البناء المسرحي ، والتعبير عن الرؤ ية من خلال استخدام المواقف ، والشخصيات ، استخداما رمزيا ، وعلى الرغم « من أن « ابسن » يبدو أكثر دقة فيما يتعلق بتحديد الإطار الواقعي الضروري فهناك إحساس ملح مشترك بينهما ، وعندما ننتهي من قراءة المسرحيتين نحصل على إنطباع ذهني في كليهما . وإذا كان « ابسن » قد انطلق أساسا من الواقع ، ولم يلجأ إلى الأسطورة ليبث فيها أفكاره مثلما فعل « الحكيم » فإن منهجه بعيد عن الواقعية ، وعلى ذلك تقترب شخصيات وجو مسرحية « عندما نبعث نحن الموتى » اقترابا شديدا من شخصيات وجو مسرحية « بجماليون » .

إن شخصية « ايرين » التي تتحدث عن موتها وبعثها ، كأنها شيء واقع بالفعل ، والراهبة التي تتبعها كظلها ، ولا تفارقها أبدا ، والصعود إلى الجبل في نهاية المسرحية ، والاسلوب الذي استخدمه « ابسن »، كل ذلك يبتعد بمسرحيته عن الواقع ، فتصبح الشخصيات رموزا أكثر منها شخصيات واقعية حية ، أو كما يقول « ريموند وليامز »: « فروبك وايرين ومايا وألفائهم ليسوا بشرا على الاطلاق ، بل مجرد رموز لرؤ يا شعرية ، أو قل هي دمى »[1] ولهذا السبب يعتبر النقاد هذه المسرحية أكثر مسرحيات ابسن اغراقا في الرمزية ، وأكثرهما خروجا عن المألوف ، لدرجة أنها تبدو وكأنها اسطورة بالفعل ، ذلك أن « ابسن » يركز فيها على البناء الرمزي ، وعلى الرؤ ية الداخلية » بينما تأخذ قوة الفنان الدرامي في الاضمحلال ،

---

(١) ريموند وليامز، المسرحية من ابسن الى اليوت، ترجمة فاير اسكندر ص ١٤٠.

وتغدو مسرحية « عندما نبعث نحن الموتى » وكأنها « ليست مسرحية بالمعنى المألوف على الاطلاق »[1].

وقد أشرت إلى أن القضية الأساسية التي بنى عليها « توفيق الحكيم » مسرحيته « بجمالبون » لا تختلف في حقيقتها عن القضية التي عالجها « ابسن »[2] في مسرحيته. فمأساة « روبك » تتمثل في إخضاعه الحياة للفن ، ولم تكن « ايرين » بالنسبة له إلا ذلك النموذج الذي يمكن أن يوحي له بالشكل الرئيسي لرائعته الفنية « يوم البعث » ممثلا في هيئة امرأة شابة تستيقظ من رقدة الموت . . . . » وكان من الواجب أن يكون استيقاظا أنبل وأطهر وأمثل امرأة شهدها العالم ». وقد تملكته فكرة أنه لو لمس « ايرين » أو أشتهتها نفسه ، تدنست روحه فلا يستطيع إتمام عمله ، ذلك أنه كان في اعتقاده أن الفنان ينشد الكمال ، ويريد لما يصنع الخلود ، ولا يمكن أن يتيسر له ذلك وهو يفكر في الجسد ومطالبه ، وبناء على ذلك فضل ـ العمل الفني على الكائن الإنساني . وعندما انتهى من تمثاله ، قال « لايرين » « أشكرك من أعماق قلبي كانت هذه الفترة قصة استطرادية لا تقدر بثمن »[3].

وتكمن مأساة كل من « بجماليون » و « روبك »، في اضطراب الرؤ ية الصحيحة لديهما للحياة والفن . فبمقدار ما كانا يفصلان بين الحياة والفن كانا يخلطان بينها بدون وعي بينهما ، ومن هنا تأتي المفارقة الغريبة وقد عمق كل من الكاتبين هذه المفارقة الدرامية ، فكانت بمثابة النواة التي قام عليها البناء الفني في كل من المسرحيتين . وكما كانت

---

(١) ميوريل براد بروك، إبسن النرويجي ترجمة: فؤاد كامل، وكامل يوسف ص ٢٣٨ .
(٢) هنريك إبسن ، عندما نبعث نحن الموتى، ترجمة محمود سامي أحمد، سلسلة روائع المسرح العالمي، رقم ٣٥، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة ١٩٦٣ ـ ص ١٢
(٣) هنريك أبسن، عندما نبعث نحن الموتى، ترجمة محمود سامي أحمد ص ١٣٧

« جالاتيا » عند « بجماليون » مصدرا للفن . بل هي الفن ذاته ، كانت « ايرين » في نظر روبك مصدراً للفن . ووفقا لنظرتهما إلى الفن التي تختلف تماما عن موقفهما من الحياة ، لم يستطيعا أن يجعلا من الفن الذي يمثل بالنسبة إليهما شيئا مقدسا ، مصدرا للحياة الحسية ، وقد أعرض « بجماليون » عن « جالاتيا » عندما أصبحت امرأة حقيقية ، وكاد يجن جنونه عندما رآها تمسك بالمكنسة وتتصرف تصرف الأحياء ، لأنه لم يستطع قط أن يتخلى عن نظرته إليها على أنها فن ، تمثال ، من صنعه ينبغي أن يظل في عالم المثل :

بجماليون : (ثائرا) هي سبب البلاء . . فينوس هي سبب البلاء . . . لقد كنت سعيدا . . . لقد كانت معي جالاتيا هنا دائما جالاتيا الأخرى . . . جالاتيا الأولى . . . هنا أمامي خلف هذا الستار . . . كأنها إلهة خلف السحب . . . نعم لقد كانت إلهة ، لأني كذلك صنعتها . . . لقد أخرجتها من رأسي ، كما أخرج الاله جوبيتر من رأسه الالهة منيرفا . . . لقد كنت أراها وتراني كل يوم . فيخيل إلي أنها تفهم كل ما يجول برأسي وقلبي : لأنها منهما كورت وصورت . . . . الهان في سماء واحدة يعيشان . . . هكذا كنا . . . ولم يكن أحد يستطيع أن يفرق بيننا . . . آه يا فينوس . . انظري ماذا فعلت أنت بي وبجالاتيا ؟ . . . لقد وضعت أنت في آية الآيات روح هرة ، أي روح امرأة ، ذلك الروح الملول الطرف . . . لقد جعلت هذا الأثر الرائع ينقلب إلى كائن تافه. . . لقد صيرتها امرأة حمقاء تهرب مع فتى أحمق . . . »[1].

وبالمثل كان موقف « روبك » من « ايرين » :

الاستاذ روبك : كنت فنانا قبل كل شيء ، وكانت تلح علي فكرة

---

(١) توفيق الحكيم «بجماليون»، ص ٦٨ - ٧٠.

الانتهاء من عمل حياتي العظيم كان يجب أن أسميه «يـوم البعث» ممثلاً في هيئة امرأة شابة تستيقظ من رقدة الموت . . . . ولهذا السبب وحده وجدت فيك ما أطلبه . . فيك أنت لا في أخرى سواك . وكنت أنظر إليك كشيء مقدس يجب ألا يمس إلا في أفكار العبـادة ، كنت حدثـا إذ ذاك يا ايـرين وتملكتني خـرافة أني إن لمستـك أو اشتهيتك تـدنست روحي فلا استـطيـع إكمال العمل الذي أكد فيه وما زلت أرى في ذلك بعض الصدق .

ايرين : العمل الفني أولا . . . ثم يأتي الإنسان[1].

كان « روبك » و « بجماليون » فنـانين تشغلهـما هموم الفن ، وكـان كل منهما يجـذبه عـالم أرفع وأكمـل . فكان « روبـك » ينظر إلى « ايـرين » نموذجه على أنها تمثل المـرأة التي يريـد أن يجسدهـا في عالم أطهـر وأنبل من الحياة الأرضية وكان « بجماليون » هو الآخر ينظر إلى « جالاتيا » المرأة على أنها « جـالاتيا » التي هي في نـظره « كأنها الهـة فوق السحب ». والمفـارقة الدرامية تكمن في أن كلا من « جالاتيا » و « ايرين » امرأة حقيقية من لحم ودم ، امرأة تفيض حياة وحيوية ، وكان ينبغي على الفنانين أن ينظرا إليهما على هذا الأسـاس ، ولا يخلطان بينهما وبـين تماثيلهـما الفنيين . وقـد عمق « ابسن » هذه المفارقة الدرامية وارتكز عليها في كثير من المـواقف ، فغدت المأساة مزدوجة ، مأساة « روبك الفنان » ومـأساة « ايـرين » التي أخطأ في حق طبيعتها الإنسانية حيث قتل فيها القدرة على الحب وعلى الحيـاة ، بينما اكتفى « تـوفيق الحكيم » بالتـركيز الشـديـد في هـذا المجـال عـلى تجسيـد التناقض الرهيب في أعماق « بجماليون » وعلى الرغم من أن « ايرين » في مسرحية « ابسن » نموذج فني وليست تمثالا ، إلا أن دلالتهـا لا تختلف عن دلالة « جالاتيا » إذ تبدو في حـالات كثيرة وكـأنها والتمثال شيء واحـد ،

---

(١) هنريك أبسن، عندما نبعث نحن الموتى، ترجمة محمود سامي أحمد ص ٩٢ ـ ٩٣

فهي التي وهبت له الحياة وعندما وقف هو في روعته وجلاله أمام أنظار العالم اختفت هي :

ايرين : ذهبت إلى الظلمات عندما وقف الطفل متلألئا تحت الأنوار[1].

وتتخذ الشخصيات في مسرحية « عندما نبعث نحن الموتى » طابعا رمزيا ، كما هو الحال في مسرحية « بجماليون ، فشخصية « ايرين » تتخذ مستويين من الدلالة ، فهي تمثل في بعض المواقف الجانب الفني في نفس « روبك » الذي يتحرق شوقا إليه بعد أن تزوج من « مايا » وفقد الجزء الأكبر من وحيه وفي مواقف أخرى تمثل الحياة التي يعتقد « روبك » أنه ضحى بها من أجل الفن وبهذين البعدين تقترب من « جالاتيا » التي هي الفن والحياة في نفس الوقت . ولم يكتف ابسن بجعل « ايرين » رمزا للحياة ، بل لكي يوحي بالفكرة وما يناقضها يرمز إلى جانب الحياة المعاكس أو المناقض للفن بشخصية « مايا » زوجته . وعلى الرغم من أن « روبك » حقق كل ما يتوق إليه من الرفاهية التي يطمح إليها ، فإنه يحس دائما أن هناك شيئا ينقصه ، وأن هذه الحياة التي يعيشها مع زوجته « مايا » لا يمكن أن يصنع معها شيئا . وتبدو حياته أشبه ما تكون بحياة « بجماليون » بعد أن أصبحت « جالاتيا » التمثال امرأة حقيقة ، إذ يستولي عليه الجفاف الروحي ويفقد القدرة على الخلق والابداع ، باستثناء تلك التماثيل النصفية للرجال والنساء التي يودعها احتقاره للحياة ، واشمئزازه منها . وكان يقول : « إنها شيء ذو معنيين شيء كامن مختبىء في هذه التماثيل النصفية وخلفها » سر لا يستطيع أحد رؤيته » . فهو يضفي عليها المشابهة المذهلة « لكنها مما يلي هذا السطوح ليست إلا وجوه جياد ذات هيبة وابهة ، أو وجوه حمير عنيدة مكممة أو جماجم كلاب مبتورة

---

(١) هنريك ابسن، عندما نبعث نحن الموتى، ص ٨٥.

الاذان منبعجة الجبين ، أو خنازير سمينة ذات خراطيم طويلة . . وفي أحيان أخرى تبدو ثيرانا غبية متوحشة . . »[1] وهو يرمز بذلك كله إلى اشمئزازه من الحياة كما عرفها وخبر حقيقتها . ولا تختلف نظرة « بجماليون » للحياة عن نظرة « روبك » هذه . فهو يصرخ في وجه الالهة الذين نفثوا الحياة في تمثاله : « ياسكان أولمب في امكانكم أن تعجنوا ذلك المزيج من الجمال والقبح والنبل والسخف وتسموا ذلك الحياة . . ولكنكم لن تستيطعوا أبدا أن تضعوا مثلي ذلك الشيء المقطر المصفى الذي يسمى الفن »[2].

ويتبع « ابسن » و « توفيق الحكيم » منهجا واحدا في تشكيل المواقف الدرامية ورسمها ، إذ تتولد الأفكار والمعاني لديهما بطريقة خاصة تختلف عن طريقة الصنعة المحكمة للمسرحية التي تعتمد على التحليلات والمفاجات ، وتتجلى هذه الطريقة في رسم الصور المتتابعة ـ لصراع الروح المنجذبة دائماً إلى أعلى مع الميول الإنسانية والنزعات الباطنية السفلى ـ والتي تعمل على إحداث الإيقاع الوجداني المطلوب عن طريق الحوار الثري المدلول وتضيق الشقة بين الكاتبين إلى الحد الذي تبدو فيه العناصر المستخدمة في هذه المواقف متشابهة تماما في بعض الأحيان . فعندما يحس « بجماليون » بالصيق والملل يتسرب إلى نفسه بعد أن عاش مع « جالاتيا » فترة من الحب ، يفكر في العودة إلى العمل عله يتخلص مما يعانيه ، ولكنه يكتشف أنه لم تعد له القدرة على مواصلة الخلق الفني لأنه فقد تلك : « العبقرية بجوادها الطائر قوي الجناحين المحلق في سماء غير متناهية الأطراف » منذ أن تحولت تلك السماء التي كان يرتاد أجواءها إلى سقف : أولئك الدين استطاعوا الأتيان بهذه المعجزة : أن يحولوا السماء

(١) هنريك ابسن، عندما نبعث نحن الموتى، ترجمة محمود سامي أحمد ص ٦٣.
(٢) توفيق الحكيم، بجماليون، ص ١٣١ - ١٣٢

إلى سقف وأن يجعلوا الجواد الطائر يصفق بجناحيه داخل حجرة . . . هذا هو كل انتصارهم . . . »[1] ويحس « روبك » بمثل ما يحس به « بجماليون » من المعاناة والتمزق بين الحياة الراكدة الرتيبة التي يعيشها مع زوجته « مايا »، وبين حنينه إلى « ايرين » التي تمثل في هذه المرحلة من المسرحية طبيعته الفنية التي تدفعه إلى الخلق والابداع ، لأن الحياة في رأيه ورأي أمثاله من الفنانين كما يقول: « عمل مستمر ». ولم يخلق الفنان أبدا ليبحث عن السعادة في اللهو والكسل وينفجر في نهاية الأمر في وجه زوجته . وهو في قمة إحساسه بالمعاناة والضياع :

روبك : (منفجرا): نعم هذا ما أعنيه لقد تعبت ، تعبت كل التعب وضجرت وانحلت قواي . . من هده الحياة التي أحياها معك ، ها قد عرفت الآن ، أن هذه الكلمات التي استعملها كلمات قاسية جافية ، أعلم ذلك جيدا وأعلم أن لا ذنب لك في الأمر . . وإني لاعترف بذلك عن طيب خاطر ، كل ما في الأمر أنني وحدي الذي أمر مرة أخرى بثورة . . هي العودة إلى حياتي الحقيقية »[2].

ويصرخ « بجماليون » هو الآخر أمام « جالاتيا » بعد أن لاحظ التغير الذي طرأ عليها بعبارات تكاد تتفق مع عبارات « روبك ». فكل منهما يشعر بحنين جارف وانجذاب لا يقاوم نحو الحياة الحقيقية الحياة الفنية :

بجماليون : وفيم المكابرة ما دمت قد شعرت بما يكاد يمزق نفسي قطعتين . . . ويشطرها شطرين . . نعم . . أنتما الاثنتان تتجاذبان قلبي . . أنتما الاثنتان تتصارعان . . هي بارتفاعها وجمالها الباقي . .

---

(١) توفيق الحكيم، بجماليون، ص ١٢٤ - ١٢٥.

(٢) هنريك ابسن، عندما نبعث نحن الموتى، ترجمة محمود سامي أحمد ص ١١٧.

وأنت بطبيعتك وجمالك الفاني هي الفن وأنت الزوجة »[1].

ويلتقي « توفيق الحكيم » مع « ابسن » في نقطة أساسية هي أنه إذا أخضعت الحياة للفن ، فسوف يعاني الفن نفسه مغبة ذلك . ودليل ذلك أن « روبك » لم يستطع أن يبدع شيئا بعد أن فارقته « ايرين » ولم يستطع بجماليون أن يهدأ ويعود إلى حالته الطبيعية بعد أن عادت « جالاتيا » تمثالا كما كانت في أول الأمر . بل دفعه ذلك إلى تحطيم التمثال . ومع ذلك ينبغي الاحتراس من أخذ هذا على أنه رأى قاطع للكاتب ، فهناك إيحاءات متعددة في المسرحيتين تشير إلى أن الفن لا يقوم إلا على مثل هذه التضحية العظمى من جانب الفنان ، وتلك هي مأساته الأبدية ، فوجود المعنى الأول لا يلغي المعنى الثاني ، وإنما تتشكل الرؤية الكلية من خلال تداخل هذين المستويين من المعنى . ويلتقي الكاتبان كذلك في رسم بعض ملامح الشخصية ، فتقترب « مايا » الزوجة التي تمثل أو ترمز عند « ابسن » إلى الجانب المادي من رغبات النفس ، من « جالاتيا » الزوجة التي تتخذ نفس المدلول عند « توفيق الحكيم ». كما يقترب «الفهايم» الذي ليس فيه من الفنان شيء « من « نرسيس » الذي لم يمنحه « أبولون » شيئا « ولم تفهم « جالاتيا » « بجماليون » لذا تركته وذهبت مع « نرسيس » إلى الغدير لتلهو معه . كذلك لم تفهم « مايا » « روبك » الفنان لذلك ما كادت تلتقي « بالفهايم » حتى رأت فيه فرصة النجاة وتحقيق رغبات النفس البشرية وذهبت معه لتحيا حياة حسية خالصة . وهنا ينبغي تكرار ما أشرت إليه بالفعل من أن « ابسن » على الرغم من استخدامه لهذه الشخصيات بصفتها رموزا لتحديد الرؤية الشاملة ، أحرص من « توفيق الحكيم » على تحديد ملامحها النفسية . « فمايا » تتخذ موقفا معاكسا من « روبك » ومن الفن نفسه . إن حياة الفنان تبدو لها أشبه ما تكون بقفص

(١) توفيق الحكيم، بجماليون، ص ١٢٨.

بـارد خال من الحيـاة ، بينما « جـالاتيـا » لا مـوقف لها عـلى الاطـلاق ويتحدد موقف « مايا » من خـلال هذا الحـوار الذي يتـطور ويتخذ شكـل الفعل الحاسم في النهـاية . وهـذا ما يكسب مسـرحية « ابسن » إمكـانات درامية أوسع كثيرا من إمكانات مسرحية « توفيق الحكيم » :

مايا : (في شيء من الاحتقار) نعم ، أنت فنان دائما . . دائما .

الاستاذ روبك : ومن رأيي أن أظل فنانا دائما

مايا : ليس فيه من الفنان شيء .

الاستاذ روبك : من هذا الذي ليس فنانا ؟

مايا : ولماذا . . إنه . . الشخص الآحر طبعا . .

الاستاذ روبك : صائد الدببة ؟

مايا : نعم ليس فيه إثارة من الفنان . . أية إثارة مهما صغرت[1] .

وتتعدى المشابهة لدى الكاتبين حـدود تشكيل المـواقف وحدود رسم الملامح الخـارجية للشخصيـة إلى النـاحيـة الـدلاليـة للمـواقف ، وكيفيـة الاستخدام الرمزي للشخصية . ولعل هذا الجـانب بالـذات يمثل النـاحية المهمـة الايجـابيـة في المقـارنـة ، لأنـه يكشـف عن المنهـج التكنيكي الـذي استخـدمه الكـاتبين ويكشف عن البنـاء الداخـلي للعمـل الفني عنـد كـل منهما ، ومنهجهما هنا أبعد ما يكون عن تشكيل العقدة وحلهـا ، فهو يقـوم أساسا على نوع من السياق الرمزي ، إذ يتم التفاعل بين مستويات مختلفـة من المعنى في بناء متكامل محكم يكشف عن طبيعة التجـربة في مجمـوعها . ومثـل هـذا التكنيـك الـرمـزي يثـرى القيمـة الفنيـة للعمـل الأدبي .

---

(١) هنريك ابسن، عندما بعث نحن الموتى، ص١٠٣ ـ ١٠٤.

فالشخصيات الرمزية عند « ابسن » و « تـوفيق الحكيم » ليست مجرد حيـل درامية ، ولا تشكـل بينها وبين ما ترمـز إليه « عـلاقة خـارجية بسيـطة من السهل استيعابها في مقولة محددة تماما » . فعـلاقة « نـرسيس » و «ايسمين» « ببجماليون » ليست علاقة ثابتة لازمة ، فهما يقتربان منـه حينا ويبتعـدان عنه حينا آخر إلى حد التناقض والتنافـر ، فهي علاقـة مشابهـة ومغايـرة في نفس الـوقت ، ومن هنا يتخـذ المعنى شكلا أصيـلا وجوهـريـا ، ويصبـح مغـزى عميقا أو دلالـة كلية تستعصي عـلى كل محـاولة لتصنيفهـا في أفكار مجردة .

وفي مسـرحية « ابسن » تشكـل « ايـرين » مثـل هـذا المعنى المعقـد الكلي فهي لا تتحرك في مستـوى واحد من الـدلالة ، وإنمـا تتخذ بعـدين مختلفـين ، تـرمـز للفن من نـاحيـة ، وتـرمـز إلى الحيـاة التي ضحى بهـا « روبك » من ناحية أخرى ، كما أنها تمثل نفسها باعتبارها شخصية فرديـة مكتملة الجـوانب ، ولها مـأساتهـا الخاصـة . ويـبدو أن « تـوفيق الحكيـم » و « اسن » على وعي تام بوظيفة الرمز من حيث هو أنه ليس إشـارة محددة ولا ينبغي أن يلقى بـالمعنى كله في لحـظة واحــدة . إن « روبـك » يتعلق « بـايرين » عـلى أنها تمثل جـانب الحياة الحقيقيـة فيـه ، وهي حيـاة الخلق والابداع الفنيين ، ويعتبرها ملجأ يلوذ إليه من الـرتابـة وتفاهـة الحياة التي يعيشها مع زوجته :

الاستـاذ روبك : إن مـا أريده هـو مرافقـة شخص آخـر يمكنـه أن يكلمني . . . . أن يتمم النقص في . . أكـون أنـا وهـو في عمـلي شخصـا واحدا[1] .

ولكنها في مكان آخر من المسرحية تغدو رمزا للحياة التي ضحى بهـا

---

(١) هنريك اسس، عندما بعث نحن الموتى، ترجمة محمود سامي احمد، ص ١٢٣

« روبك » من أجل الفن حين أخذ حياتها الشابة واستخدمها كمادة لفنه ثم ألقى بها جانبا . وقد أحبته هي بكل كيانها ، وكانت مخلوقة لكي تنجب أطفالا حقيقيين من لحم ودم لا أن تكون مجرد أداة لفنه :

الاستاذ روبك : كنت إذ ذاك أعمى أنا الذي رفعت تمثال الطين الميت فوق سعادة الحياة والحب »[1].

وقد كان مثل هذا الشعور بالحرمان القاسي يعصف بكيان « بجماليون » هو الآخر ، فيحس في أعماقه بعقم الفن إذا قيس بقيمة الحياة . ويقول « لنرسيس » في عبارات تماثل تماما في عمقها ، ونغمة الحزن والحيرة التي تصاحبها قول « روبك » السابق :

بجماليون : « نعم . . نعم المودة والرحمة . . أشياء تعطيها الحياة ولا يستطيع أن يعطيها الفن » . .

وعلى الرغم مما يمكن أن نستشفه من تعاطف الكاتبين في التلميحات السابقة مع الحياة وصرورتها للفنان ، فإنهما يقيمان نوعا من التقابل بين الحياة الرفيعة ، حياة الفن وما فيها من قسوة وحرمان ، وبين الحياة الواقعية الخاوية ، حياة « مايا » مع « الفهايم » حيث يرمز « ابسن » بانحدارهما أسفل الجبل إلى ضعة الحياة وانحطاطها ، في حين يرتفع « روبك » و « ايرين » إلى أعلى قمة البرج الذي يلمع في شروق الشمس رمز السمو ، وإن كان في ذلك هلاكهما . وفي مسرحية « توفيق الحكيم » « يبدو « بجماليون » متمسكا بفنه إلى آخر لحظة في قوله : « لن أموت قبل أن أصنع تمثالا هو آية الفن »[2]. فهناك إحساس في كل المسرحيتين يؤكد أن هذه التضحية هي ضرورة حتمية ، هي بمثابة قربان يقدمه الفنان على

---

(١) هنريك ابسن، عندما نبعث نحن الموتى، ص ١٦٦.

(٢) توفيق الحكيم، بجماليون، ص ١٦٥.

مـذبح الفن . وفي هـذا السيـاق يمكن أن نفهم مـأسـاة الفنـان وصـراعـه الأبدي .

وقـد عمق « ابسن » هذه النقـطة « الدراميـة في مسـرحيتـه ، حيث تبدو الراهبة التي تتبع « ايرين » كأنها خيالها ، رمـزا للحياة والحب الـذين ماتا فيها ، وهي بمثابة اصبع الاتهام الذي يذكر « روبك » بجريمته . وهي قتل القدرة على الحب في نفس « ايرين ». فهي تلوح أشبه بشبح ميت قام من القبر ، وتتحدث عن نفسهـا على أسـاس أنها ميتة . وتقـول أنها قتلت زوجها وجميع أطفالها . ويبدو كلامها مشحونا بالـرموز الـدالة التي تكشف عن جوانب الموقف :

ايرين : لقد مت من سنين طويلة ، جـاءوا إلي وقيدوني . . قيـدوا يدي حلف ظهري . . وأنزلوني إلى القبر ، ووضعوا فوق فوهته قضبانا من الحديد ، وبطنوا حوائطه . . . حتى لا يسمع أحد ممن فوق القبر صرحات في القبر . . ولكن الآن بدأت استيقظ بصورة ما من بين الموتى .

الاستاذ روبك : أتظنين أنني سبب ذلك كله ؟

ايرين : نعم

الاستاذ روبك : سبب . . سبب موتك كما تسمينه ؟

ايرين : السبب في أنني عرفت أن من الواجب أن أموت[1].

وقد حقق « ابسن » الحركـة الدراميـة بتركيـزه الشديـد على النـاحية الإنسـانية في شخصيـاته ، وتجسيـد حالاتهـا النفسيـة والعـاطفيـة في عـدة مواقف ، سواء أكان ذلك عن طـريق الحوار أو عن طـريق المناظـر الحسية الـــدالـة ، بينـما يتحقق الحس الـــدرامي عنــد تــوفيق الحكيم بصـــراع

---

(١) هنريك ابسن، عندما نبعث نحن الموتى، ترجمة محمود سامي احمد، ص ٨٩.

« بجماليون » مع الالهة ووجود بعض العناصر الأخرى التي تجعل من الجو الأسطوري حيا في أذهاننا ، وهي عناصر يحكمها منطق حاص يختلف تماما عن المنطق الواقعي .

وعلى الرغم من أن الشخصيات لدى « ابسن » تبرز في طابع فردي حسبما تقتضيه الضرورة ، فإنها تتدرج في الإطار الكلي ، حيث يركز على عناصر التماثل التي ينتقل بواسطتها من المحدود إلى اللامحدود ومن الخاص إلى العام . فروبك يبقى دائما رمز الفنان في صراعه العنيف ضد قوى مختلفة ليحقق ذاته أولا باعتباره كائنا بشريا تشكله نوازعه ورغباته ، وفنانا تؤرقه هموم خاصة . ويبدو الحوار الذي يدور بين « بجماليون » و« جالايتا » في الفصل الأخير من مسرحية الحكيم ، نوعا من المكاشفة الذاتية وليس حوارا بين طرفين . وما تلك المصالحة التي يود « بجماليون » أن يقيمها بين « نرسيس » و «ايسمين» إلا مصالحة يريد أن يقيمها بين نفسه وبين الحياة . فقد بلغ كل من « روبك » و « بحماليون » حالة من الاضطراب النفسي جعل إحساسهما بالذنب يتفاقم .

بجماليون : الويل لمن يحاول منعي سأذهب إلى الكوخ شأني في كل ليلة . . لا أستطيع أن أقضي الليل مع تمثال جامد يذكرني بجريمتي . . إنها تنتظرني هناك . . شأنها في كل ليلة . . زوجتي . . . زوجتي آه . . . إني قاتل زوجتي . . . »[1].

ومثل هذا الشعور بالذنب يجعل الفنان يشك حتى في قيمة الفن إزاء الحياة فيرى « روبك » أنه أعمى عندما رفع « تمثال الطين فوق سعادة الحب »[2]. ويرى « بجماليون » أن المكنسة التي كانت في يد زوجته

---

(١) توفيق الحكيم، بجماليون، ص ١٥٢.

(٢) هنريك ابسن، عندما نبعث نحن الموتى، ترجمة محمود سامي احمد ص ١٦٦.

الطيبة الرحيمة أرفع معنى من لفتة تمثاله المتعالية»[1]. «ومع هذا التمزق النفسي الرهيب في صراع الذات بين الفن والحياة ، هذا الصراع غير المتكافىء ، الذي يبدو فيه الفنان على وشك الالقاء بكل أسلحته في وجه الحياة ، يستشعر في النهاية نوعا من الصمود :

بجماليون : سوف أصنع خيرا منه . . في صدري أشياء سوف تخرج أشياء عظيمة في جوفي يجب أن تخرج »[2].

ويتمثل هذا الشعور عند « روبك » في إصراره على مواصلة الصعود إلى أعلى قمة في الجبل[3].

تلك هي أهم نقاط الالتقاء والمشابهة في المسرحيتين ، وتبقى بعد ذلك نقاط الاختلاف وهي كثيرة إلى حد يجعل من كل من المسرحيتين عملا أصيلا ومتميزا عن الآخر . فمن ناحية الرؤ ية الفكرية نجد في كلا المسرحيتين تفريعات للمعنى إلى جانب المحور الفكري الأساسي ، وهذه التفريعات تختلف في كل مسرحية عن الأخرى تمام الاختلاف . وقد أوضحت فيما سبق بعضاً منها فيما يتعلق بمسرحية « بجماليون » أما بالنسبة لمسرحية « ابسن » ففيها إشارات ورموز خاصة ، فسرها بعض النقاد تفسيرات تتعلق في أغلب الأحيان بسيرته الشخصية ، وعلاقة هذا العمل بأعماله الأخرى[4]. أما الاختلاف في التكنيك ، فيقوم أساسا على اعتماد « ابسن » على الإطار الواقعي ، بينما يتخذ توفيق الحكيم الأسطورة مجالا لعمله هذا . ومن ناحية الاستخدام الرمزي فإن « ابسن » أكثر استخداما لبعض العناصر المادية كقالب يعرض حركة من حركات النفس

---

(١) توفيق الحكيم، بجماليون، ص ١٥٦.
(٢) توفيق الحكيم، بجماليون، ص ١٦٤.
(٣) هنريك اسن، عندما نبعث نحن الموتى، ترجمة محمود سامي أحمد ص ١٦٨.
(٤) روبرت بروستيان، المسرح الثوري، ترجمة عبدالحليم البشلاوي ص ٧٦ - ٧٧.

ويجسد الأجواء الغامضة منها . يبدو ذلك في المنظر الذي تظهر لنا فيه ايرين وهو تخطو كتمثال ، ويقع بصر الأطفال اللاعبين عليها فيجرون نحوها كي يلتقوا بها . هذا المنظر يرمز إلى الحياة التي حرمتها لأن « روبك » أنكر الحب الذي كان قائما في قلبها . ويبدو ذلك أيضا في تلك الرحلة التي يقوم بها « روبك » و « ايرين » إلى أعالي الجبال ، وهي رحلة رمزية تمثل طموح الروح الخالدة . وقد لجأ « ابسن » منذ البداية إلى مثل هذه المواقف الحسية الدالة ، ففي الفصل الأول عمد إلى تجسيد إحساس « روبك » بالملل والمعاناة والضياع إلى صور حسية تتمثل في ذلك القطار الذي يتوقف دون داع إلى ذلك ، ويتلكأ في كل محطة ، وشعور « روبك » و « مايا » بأنّ هناك دائما اثنين يسيران في الظلام ويتبادلان حديثا لا معنى له . وهذا رمز لحياتهما العقيمة الخالية من أي هدف ، مثل هذه الصور الحسية تقف عند حدود الرمز ، ومع ذلك فهي بصفتها إطارا واقعيا تؤدي وظيفتها المزدوجة . وكما يقول « ريموند وليامز » عن ابسن : « كان معنيا على الدوام بوظيفة الكاتب المسرحي التقليدي ألا وهي نقل نموذج مرئي لتجربة بذاتها »[1] .

أما توفيق الحكيم فقلما يقف عند العناصر المادية وخاصة في هذه المسرحية ، فهو حين يكون بصدد تصوير الضيق والملل في نفس « بجماليون » في الفصل الثالث يمر مرورا سريعا وخاطفا على العناصر المادية ، كتثاؤ به ، وارتمائه على الكرسي ، لينتقل بعد ذلك إلى الافضاء عما بنفسه عن طريق المناقشة . ومع هذا فإن شاعرية الحوار ، ووجود العنصر الأسطوري « الالهة » والجوقة . كان كفيلا بتوليد الإدراك الرمزي في وعينا وأبعاد صبغة الجفاف عن المسرحية .

---

(١) ريموند وليامز، المسرحية من ابسن الى ليوت، ترجمة: د. فايز اسكندر ص ١٤٥.

ولا شك أن الخصائص المشتركة بين هاتين المسرحيتين كافية للدلالة على مدى التأثير البالغ لتكنيك ابسن الرمزي في هذه المسرحية ومثل هذا التأثير نجده في عدة مسرحيات أخرى لتوفيق الحكيم ـ إلا أن صياغة هذه المسرحية بالذات وبمثل هذا الشكل ، واتفاقها مع مسرحية « ابسن » بالقدر الذي أشرت إليه يؤكد لدينا الاحساس بأن عمل « ابسن » هذا بكل ما يجسده من مواقف وأفكار كان ماثلا في ذهن توفيق الحكيم وهو بصدد كتابة « بجماليون » .

٢ ـ البناء الرمزي في مسرحية « شهرزاد » .

مقارنة بينها وبين مسرحية ميترلينك « يلياس وميليزاندا »

إذا كان توفيق الحكيم في النموذج السابق «بجماليون » قد تأثر بالرمزيين ـ كما رأينا ـ في ناحيتين أساسيتين ، هما : اتخاذ الفن موضوعا لمسرحيته ، وهو موضوع طالما عنى به الكتاب الرمزيون ، واصطناعه لأسلوب الأداء الرمزي وطرقه في التعبير عن رؤياه الفنية ، وذلك بتوظيفه للشخصيات توظيفا رمزيا ، فإنه في هذه المسرحية « شهرزاد » قد تمثل بعمق روح المذهب الرمزي من جملة نواحيه . فالمسرحية في المرتبة الأولى تعكس فلسفة الرمزيين في الإنسان والكون والحياة ، على نحو ما رأينا في الفصل الثاني ، والحكيم أوغل في التأثر في بنائها بأساليب العرض عند الرمزيين إلى حد بلغت فيه درجة عالية من الشفافية ، ومن الطاقة الإيحائية ترفعها إلى مصاف الأدب الرمزي الرفيع حيث يتألق الفكر والشعر في إنسجام بديع أشبه ما يكون بالتركيب السمفوني للموسيقى . وقد ذكر توفيق الحكيم نفسه أن بؤرة إحساسه الفني الذي تكونت فيه هذه المسرحية ، كان موسيقيا ، « فإني أذكر عند كتابة « شهرزاد » أن إحساسي كان موسيقيا . . . ما كنت أتمثل أشخاصا ولا أتصور مواقف ، بل أحس بموسيقى تطن في أذني ، موسيقى من طراز

عصفور النار « لترافنسكي . . »[1]. ومن ثم فلا مجال في هذه المسرحية للبحث عن المواقف ، والأحداث ، ولو حتى عن الأفكار ، بصورتها الواضحة المحددة ، وإنما عن النسيج الداخلي الذي يبلور كل هذه المعطيات في كل متكامل . فعلى الرغم من أن المسرحية تبتديء بموقف فاجع هو موت « زاهدة العذراء » وتنتهي كذلك بموقف تراجيدي آخر ، هو موت الوزير « قمر » فإن هذين الموقفين رغم تراجيديتهما لا يتسمان بطابع الاثارة بقدر ما يثيران نوعا من القلق ، والغموض . وهو جو يسود المسرحية من بدايتها إلى نهايتها . ذلك أن توفيق الحكيم لم يكن همه منصبا أساسا على قوة الفعل ، ولا الأحداث المثيرة ، شأنه في ذلك شأن الرمزيين خاصة ، وشأن كتاب الدراما الحديثة بوجه عام ، الذين يولون أهمية قصوى لما هو أبعد ، وأكثر اصالة من مجرد عرض الحوادث المثيرة ، أو الحيل المسرحية المشوقة ، يقول « لام » بصدد حديثه عن الدراما الحديثة . « هذا يشير كذلك إلى خاصية هامة في الدراما الحديثة ، فأولئك الذين روعوا من أشباح « ابسن » وقصة الموت لـ « شنديرج » بعد ذلك بعشرين سنة يبدو أنهم لم يلاحظو أن هاتين المسرحيتين لا تتضمنان عمليا أية حركة ، فالانطباع المروع الذي تولدّانه نتيجة لما يقال ، نتجية لما يسميه « ميترلينك » الحوار الداخلي »[2].

يقوم البناء الدرامي لمأساة « شهريار » في مسرحية توفيق الحكيم على الصراع الداخلي ، إلا أن هذا الصراع لم يتجسد بشكل ظاهري ، وإنما نستشفه من خلال الحوار فقط ، حيث نجد أقوى الانفعالات يوحي بها من الوجهة الدرامية باستخدامه للكلمات . ومع أنه يقرر سلفا مأساة « شهريار » الأسطورية التي ترويها حكايات ألف ليلة وليلة ـ تلك المأساة

(١) توفيق الحكيم ـ مقدمة يا طالع الشجرة، ص ٢٩

(٢) د. عزالدين اسماعيل، قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص ٣٥.

التي تتمثل في خيانة زوجته لـه مع عبـد أسود ، وسبب لـه دلك عقـدة ، حولته إلى إنسان متوحش ـ فإنه لم يعر اهتماما حقيقيا لمثـل تلك الوقـائع ، والقيم الموضوعية ، ولم يجعل منها مشكلة فردية ضيقة الحـدود ، وإنما ركـز أساسا على الذات الإنسانية المتصلة بمنابع الوجود .

فـالتوتـر الذي يعـاني منه « شهـريار » لا يمكن رده عنـد الحكيم إلى مرض نفسي فردي ، يمكن معالجته على نحو ما فعل « عـلى أحمد بـاكثير » في مسرحية « سر شهرزاد » وإنما هو مرض ميتافيزيقي وجودي تشتـرك فيه الإنسـانية كلهـا ، وعنه تصـدر المشكلة الجوهـرية التي أقـام عليهـا تـوفيق الحكيم مسرحيته . فـالتوتـر العاطفي لشهـريار لا يعـدو أن يكون عنصـرا سـطحيا فيهـا . والقلق الذي يفتـك « بشهـريـار » ليس لـه عنـد الحكيم تفسير ، ولا علاج سيكولوجي ، وإنما هو جوهر الـذات الإنسانيـة . ومن هنا يقترب الحكيم من الرمزيين اقترابا شديدا ، حين يـطرح كل العنـاصر الخارجية المادية للموضوع، ويرتمي في أعماق الذات الإنسانية الغامضـة في صراعها مـع الكون والأقـدار والمجهول . فبعـد أن تحول « شهـريار » عن حياة اللحم والدم ، بفضل « شهرزاد » أصبح شبه صوفي يخترق ببصيـرته عـالم الغيب : « فهو دائـما يسـير مفكـرا بـاحثـا عن شيء . . . منقبـا عن المجهول . . . »[1].

ومن الناحية الدرامية يـواجهنا تـوفيق الحكيم منـذ البـداية بمفـارقة غـريبة ، تثـير الحيرة ، والقلق ، وتبعث عـلى التساؤ ل ، فـاليوم هـو عيد تقيمـه العذارى لشهـرزاد ، في حين يتجـه « شهريـار » إلى دار السـاحـرة ليزهق روحا بريئة لعذراء أخرى بعد أن كف عن ذلك الفعل الشنيع منـذ عـرف شهرزاد ، ومن هنـا تبـدأ في التسلسـل نغمـة من نغمـات المـأسـاة يصحبها ذلك التركيز الشديد على الوعي الداخلي لشهريار ، وبذلك تنتقل

(١) توفيق الحكيم شهرزاد، ص ٤٨.

المأساة من مجالها الخارجي المحدد إلى نطاق داخلي أكثر اتساعا وشمولية ، يكتنفه نوع من الغموض . فالقتل في هذه المرة يتخذ وجها آخر ، وطابعا خاصا غير الذي عهدناه فيه ، فهو ليس انتقاما ولا اشباعا لنزعة شهريار الوحشية ، وإنما هو وسيلة إلى المعرفة ، وحل الأسرار والألغاز المستعصية على عقله البشري المحدود . فهو بعد أن كشفت حكايات شهرزاد لبصيرته عن آفاق للتأمل لا حدود لها انتقل من طور اللعب بالأشياء إلى طور التفكير فيها « ولم يعد يقف عند مظاهر الحياة بل ينقب في كنه المجهول »[1] إلى حد أصبح معه يتبرأ من آدميته ، ذلك الشكل الخارجي الذي يكسو الإنسان ، ويود أن يصير « فكرا طليقا » لا يحده شيء :

شهرزاد : كل البلاء يا شهريار أنك ملك تعس فقد آدميته وفقد قلبه . .

شهريار : إني براء من الآدمية . . . براء من القلب . . . لا أريد أن أشعر . . . أريد أن أعرف . . . »[2].

إن « شهريار » بذلك يود أن يرى ما هو حقيقي في الوجود بعيداً عن أمور هذا العالم المادية وضروراته ، ومن ثم ينتابه القلق والشك ، وتحدوه رغبة عارمة لا تقاوم في أن يسمو على نفسه ، وأن يخترق حجب الأسرار ، وأن يحيط معرفة بكل شيء . ومن هنا تتمثل له « شهرزاد » ذلك اللغز الأعظم الذي يتراءى له في كل جزئيات الواقع دون أن ينفذ إلى سره . وقد استنفذ في سبيل ذلك كل الوسائل : القتل ، والسحر ، ولكن إلى ماذا انتهى ؟ وهل استطاع بعد ذلك أن يكشف عن السر ، سر « شهرزاد ». ذلك الكائن العجيب الذي لم يسلم عقله أن يكون مجرد

---

(١) عبدالرحمن صدقي ، الانثى الخالدة ، الهلال ع ٢ السنة ٧٦ فبراير ١٩٦٨ ص ٤٥ .
(٢) توفيق الحكيم ، شهرزاد ، ص ٦٤

امرأة بارعة في حكاية القصص . وهل يتاح لعقل إنسان أن يعرف كل ما في الأرض وكل ما في السماء ، ويدرك طبائع الإسان ويتحدث عن السماء وملائكتها ، وعن أعماق الأرض ومردتها وشياطينها؟ « أهي » امرأة تلك التي تعلم ما في الطبيعة كأنها الطبيعة ؟! . . . »[1]. إنه لا يراها امرأة من بين النساء ، وإنما هي رمز لأسرار الطبيعة التي « تقارعه بسلاح العجز » وهو ذلك المكدود المنقب في اعماقها باحثا عن خفاياها ، وما وراء مظهرها الخادع البراق :

شهريار : ما قيمة عمري الساقي ؟ . . . لقد استمتعت بكل شيء . . . وزهدت في كل شيء . . .

شهرزاد : وهل تحسب هذا هو السيل إلى ما تطلب ؟ . . . بل من إدراك أن ما تطلب موجود ؟ . . . أترى شيئا في ماء هذا الحوض ؟ . . . أليست عيناي أيضا في صفاء هذا الماء ؟ . . . أتقرأ فيهما سرا من الأسرار . . !

شهريار : تبا للصفاء وكل شيء صاف ! . . . لشد ما يخيفني هذا الماء الصافي ـ . . . ! ويل لمن يغرق في ماء صاف . . . !

شهرزاد : ويل لك يا شهريار ! . . .

شهريار : الصفاء . . . الصفاء قناعها . . .

شهرزاد : قناع من ؟ . . .

شهريار : قناعها هي . . . هي . . . هي . . . .

شهرزاد : إني أخشى عليك يا شهريار ! . . .

---

(١) توفيق الحكيم، شهرزاد، ص ٦٧

شهريار : قناعها منسوج من هذا الصفاء . . . السماء الصافية . . . الأعين الصافية الماء الصافي . . الهواء . . . الفضاء . . . كل ما هو صاف ! . . . ما بعد الصفاء ؟ ؟ . . . أن الحجب الكثيفة لأشف من الصفاء ! . . .[1].

وهنا يعكس الحكيم جانبا من فلسفة المذهب الرمزي ، ذلك الذي يعتبر الحياة الظاهرية عرضا زائلا أما الحقيقة فشيء كامن خلف مظاهر الكون . وعلى الإنسان أن يدأب في سبيل معرفة هذا المجهول . وكما يقول « مالارميه » : « إن العالم الخارجي ليس إلا ستارا ينبغي أن نزيحه حتى نصل إلى المعنى المحض للأشياء »[2].

من هذا القلق الجارف الذي يعانيه شهريار إزاء الكون ورغبته العارمة في احتضان المطلق واللامحدود ينطلق توفيق الحكيم ليرسم لنا مأساة « شهريار » ويعمق أبعادها لتصبح مأساة إنسانية في كل زمان ومكان . ومع أنها مأساة تفتقد عنصر الصراع الخارجي ، إذ تنبع أساسا من الصراع الرهيب الذي يجتاح شهريار من الداخل ، إلا أن الكاتب ظل طوال المسرحية يوهمنا بإمكانية وقوع مثل هذا الصراع بين الملك « شهريار » وبين الوزير « قمر » مثلا ، أو بين الاثنين وبين العبد ، وذلك باستخدامه لايقاعات حافلة بالاثارة والتوجس ، وهي عناصر درامية غاية في الدقة والأحكام ، يتحقق أثرها الدرامي لدى القارىء ، حتى في غياب تحقق هذا العنصر في فعل خارجي . ومن ثم تمتزج العناصر الفكرية بالعناصر الدرامية في وقع منسجم يقيلها من التعثر في مناقشات ذهنية مجردة . ولكي تعبر المسرحية عن كل الجوانب الفكرية والدرامية

---

(١) توفيق الحكيم، شهرزاد، ص ٦٢ - ٦٣.

(٢) Gustave Lanson, P. Tuffrau, Manuel illustre d'histoire de la litterature Française, p 708.

وتستوعبها في رؤ يا متكاملة ، لجأ الكاتب إلى البناء الداخلي الرمزي ، ووظف الشخصيات توظيفا رمزيا ، لم تعد شهرزاد شخصية إنسانية فحسب ، بل أصبحت كائنا أسطوريا ، ذا عدة أوجه ، تكتنفه أسرار غامضة ، كما أصبحت رمزا يجتمع فيه أكثر من مستوى من الدلالة والمغزى ، هذا الرمز لا يتحقق دفعة واحدة ، وإنما يستكمل خواصه من خلال سلسلة من الايماءات ، واستحدام الكاتب لبعض العناصر المرئية ، كاستخدامه لحوض المرمر في حجرة الملكة ، حيت لا يرى فيه الرائي سوى صورته منعكسة على صفحة الماء الصافي ، وهو ضرب من التصوير الرمزي ، له علاقة بشخصية شهرزاد ، وبالشخصيات الأخرى ، فضلا عن أنه يوحي بالجو الكلي الذي يسود المسرحية . وكذلك عبارة العبد التي تواجهنا في أول مشهد من المسرحية في قوله بأنه : « جاء قبل ميعاده شوقا إلى ضوء الشمس »[1]. وهي عبارة تبدو لنا في أول وهلة شديدة الغموض ، إلا أنها تلقي إشارات موحية ، حول شخصية شهرزاد ، وكذلك إشارة الكاتب إلى التشابه بينها وبين « ايزيس » ، وبينها والفيلسوف الهندي « بيدبا ». كل هذه الصور الرمزية لها دلالتها العميقة . أما سلوك « شهرزاد » في المسرحية ، فهي أحيانا قلب كبير ينبض حبا وحنانا ورحمة ، وفي أحيان أخرى تصبح جمالا مثيرا يعصف بالنزعات والأهواء رمز الشهوة العارمة ، وطورا تبدو عقلا كبيرا يدبر الكون . وهي ذلك الشيء الذي تتجه إليه الرغبات لتتكسر على قدميها ، وتتجه إليها العواطف لتتعبد في محرابها . وهي التي يقف العقل عاجزا قلقا أمام سرها ، وليس شهريار بعد كل هذا سوى شعرة في رأسها متى ابيضت انتزعتها لتنبت أخرى مكانها :

شهريار : (في صوت غريب) أرى شعرة بيضاء كأنها خيط الفجر في الليل هذا . . . ؟

---

(١) توفيق الحكيم، شهرزاد، ص ٢٧.

شهـرزاد : (تخلص من يـده وتنـظر إلى خيـالها في الحـوض) أين هي ؟ (تنزع الشعرة البيضاء)[1].

وعندما يعود شهريار في نهاية المسرحية من رحلتـه منهوكـا مقهورا ، تنعى إليـه نفسه ، وتـذكره بـأنه ليس سـوى شعرة بيضـاء قـد نـزعت من قبل[2]. وهذه إشـارة إلى إفلاس تجـربة شهـريار كـل هذه التضيمنـات تخرج « شهرزاد » عن كونها شخصية عادية واقعيـة ، وتخولهـا لأن تكتسب معنى مجازيا رمزيا .

وقد ظل شهريار يطلب سر شهرزاد وحقيقتها، الحقيقـة التي ملأت قلبـه وعقله . وأراد أن يواجهها في صميمها ، فشـد الـرحـال ، وانـطلق يـطوف أرجاء الأرض بحثـا عن السر الـذي أقلقه ، وهـروبـا من ذراعي شهـرزاد التي ضيقتا عليـه الخناق ، ظنـا منه أنـه سيتحرر من كـل ما هـو مـادي . فجاب الصحـراء ، والصحراء أشبـه ما تكـون بعيني شهـرزاد ، تلك التي ليس فيهـا شيء ، والتي يكمن فيهـا كـل شيء . ولكن اللغـز الأكبر كان يتمثل له من كل مكان ، فيواجهه في أشكال متعددة ، في عيني بيـديا في الهنـد ، وفي تمثال ايـزيس في مصر ، ومـا تلك الأشياء إلا صـور متكررة لشهرزاد . وبذلك تغـدو شهرزاد رمـزا لأسرار الـطبيعة والحيـاة ، هي الكون بأسره بكل ما يكتنفه من أسرار عجيبة كلما اقترب المرء منـــها بعد عن حقيقتها ، وكلما حاول الابتعاد عنها وجد نفسه أسيراً في محيـطها . وعندما عاد شهريار من رحلته المضنية ، بدا وكأنه ارتفع قليلا عن المستوى العادي للإنسان ، وأصبح كأنه صـوفي يخترق ببصيـرته عـالم الغيب ، فهو يفهم ذلـك الهذيـان الغريب الـذي يسمعـه في خـان أبي ميسـور ، ويـرى الأشياء على غير ظاهرها ، وهو يبدو وكأنه قد تجاوز حـدود الغيرة ، وكـل

---

(١) نفغس المصدر ص ٧٠.

(٢) نفس المصدر، ص ١٥١ ـ ١٥٢.

شهوة أرضية ، فهو لا يحرك ساكناً عندما يسمع بخيانة « شهرزاد » له مع العبد ، ومع ذلك فهذا التحول لا يقوده إلا إلى نهاية محتومة ، وهو أن يظل معلقا بين الأرض والسماء .

إن الحوار الذي يدور بين الوزير ، وصاحب الخان ، في خان أبي ميسور متسبع بالدلالات والرموز . وهي رموز تشير في عمقها إلى افلاس تجربة شهريار :

قمر : مولاي ! . . . هذا حلادك القديم ! .

شهريار : غائب . . . أين ؟ . . . وكيف ترك ساقه هاهنا . . ؟

الجلاد : تركها مزروعة في الأرض . . . وهل خلقت الساق لتسير ؟ . . .

شهريار : عجبا . . . ولم خلقت الساق إذن ؟ ! . . .

الجلاد : لتبقى مزروعة في الأرض تحمل الجذع والأغصان والأفنان . . .

أبو ميسور : وأين الآن صاحب هذه الشجرة التي لا ثمر فيها ؟[1] . . .

إن هذا الكلام أشبه ما يكون بالألغاز أو هو مجرد تلاعب بالألفاظ وكما يعلق عليه « قمر » « كلام أنصاف المجانين » وفي واقعه يبدو كلام من يتعاطى الحشيش . في الطاهر يبدو أنه كذلك، إلا أنه في حقيقة الأمر له دلالة قوية في سياق المسرحية كلها . في هذا الحوار نتلمس إشارات قوية إلى عجز الإنسان أمام سر الكون الغامض ، وفشل العقل أمام المعرفة

---

(١) توفيق الحكيم، شهرزاد، ص ١١٨ - ١١٩ .

المطلقة . وهذه نقطة هامة في فلسفة الرمزيين وعلى أساسها قامت نشأة الحركة الرمزية . فهذا الحوار عميق الدلالة وهو يقدم لنا تلميحات إلى ما سينتهي إليه « شهريار » . فالساق المزروعة في الأرض ها هنا ، وإن كانت في ظاهر الحديث هو ساق الجلاد ، ألا أن المعنى الخفي يشير إلى ساق شهريار ، ذلك الذي أراد أن ينطلق إلى أجواء عليا بحثا عن السر الأكبر . . . سر الوجود . وكيف يهتك هذا الستار الكثيف الذي يلف الكون ، وينطلق ويتحرر وهو كائن مادي ؟ فالروح البشرية بمحاولتها الفرار من الجسد الترابي المادي تطمع إلى العلى نحو السماء ، ولكن جذورها تبقى دائما في الوحل في الطين . والشجرة التي لا ثمر فيها إشارة إلى فشل تجربة شهريار في الانطلاق الكلي والتحرر من المكان ، وعجز الإنسان عن ارتياد عالم المجهول . فكلما ارتحل عاد إلى النقطة التي خرج منها خالي الوفاض ، فكأنه لم يتحرك أبدا . ويعلن شهريار في نهاية الأمر تمرده بطريقة واضحة ، ورفضه الركون إلى هذه الأرض التي تشده إليها وتمنعه من الانطلاق قائلا :

« كلا . . . لست أريد الجلوس . . . لست أحب الجلوس إلى هذه الأرض . . . دائما هذه الأرض لا شيء غير الأرض . . . هذا السجن الذي يدور . . . انا لا نسير . . . لا نتقدم ولا نتأخر ، لا نرتفع ولا ننخفض . . . . إنما نحن ندور . . . كل شيء يدور . . . تلك هي الأبدية . . . يا لها من خدعة ! . . . نسأل الطبيعة عن سرها فتجيبنا « باللف والدوران . . . »[1] .

في هذا النص يجسد « توفيق الحكيم » الفلسفة الغيبية في علاقة الإنسان بالكون ، وذلك القلق الميتافيزيقي إزاء أسرار الكون ، وهذه سمة أساسية من سمات الآثار الرمزية حيث يكون التركيز أساسا على

---

(١) نفس المصدر ص ١٥٠

أعماق الإنسان في محاولته البائسة لإدراك جوهر العالم وسر الحياة الغامض ، وتوقه الشديد إلى معانقة المطلق[1] . وتتعمق مأساة شهريار ، بل مأساة الإنسان بكل أبعادها ، وتتكشف عن مختلف جوانبها من خلال الحوار المشبع بالرموز ، وما ينطوي عليه من تضمينات عميقة . فمشكلة « شهريار » لم تعد الآن خارج نفسه ، فهي لا تتمثل في البحث عن لغز « شهرزاد » ولا في التنقيب عن سر الطبيعة بمقدار ما تتمثل في نفسه وفي أعماقه :

قمر : أتراك تتعمد هجر امرأتك ؟ . . .

شهريار : وهجرك أنت أيضا . . .

قمر : المحبون لك تهرب منهم ! . . .

شهريار : ومن نفسي أيضا . . .

قمر : يا رحمة الله . . .

شهريار : أود أن أنسى هذا اللحم ذا الدود . . . وأنطلق . . . أنطلق . . .

قمر : إلى أين ؟ . . .

شهريار : إلى حيث لا حدود[1] .

ومع تقدم المسرحية ، يوسع الحكيم من هذه التضمينات إلى أبعد حد ، ويندفع الصراع المأساوي إلى الداخل في تركيبه الدرامي حين يزداد الإحساس لدى « شهريار » بالأسر الميتافيزيقي ، ويزداد إدراكه بأن الحرية

(١) Maurice Maeterlinck, Le Trésor des humbles, p.192.

(٢) توفيق الحكيم، شهرزاد ٨٣ ـ ٨٤

والانعتاق الفكري والروحي اللذين ينشدهما ليسا إلا وهما باطلا . وحين يدرك أيضا في هذه المرحلة من المسرحية أن لا شيء خارج الذات ، وإنما السر الأكبر يربض في أعماقه هو . في نفس الإنسان يكمن السر ، والذات الإنسانية بكل أبعادها هي نقطة الاستفهام الكبرى ، لا باعتبارها جزءا من الكون فحسب بل باعتبارها الكون ذاته وبأسره . وهذه الفكرة جزء من مفهوم الرمزيين عن الإنسان والكون ، باعتبارهما انعكاسا للحقيقة الشاملة العميقة الغامضة . وطبقا لاعتقادهم هذا ليس هناك موضوع خارجي منفصل عنا ندركه في ذاته ، وإنما إدراكنا للكون يتم حسب ذات الإنسان ، ومن خلال انطباعاته وأحاسيسه . وكما يقول فرلين : « إننا لا نبصر الكون إلا من خلال ذواتنا ولا نرى الأشياء إلا حسب أذهاننا ، ولا نرى فيها ولا نحس إلا أنفسنا ، فمعرفتنا للأشياء صادرة عن أحساسنا بها ، بل إنها نحن »(١) .

ويرتبط توفيق الحكيم بالرمزيين ارتباطا وثيقا فيما يتعلق بهذه الفكرة ، حيث يستوعبها في أكثر من موقف ، وينعكس هذا المفهوم على بناء المسرحية نفسها . فشهرزاد تبدو لنا ذات أكثر من وجه ، فكل شخصية من شخصيات المسرحية تراها من خلال (مرآة نفسها) في حين تظل هي سرا غامضا بعيد المنال . وفي مرحلة متأخرة من المسرحية يتفطن شهريار هو الآخر إلى هذه الحقيقة حين يدرك أن رحلته عبثا ، وأن سر « شهرزاد » وسر الكون يمثل سر نفسه هو . لذلك يصبح مخاطبا « شهرزاد » :

« أنت أنا . . . أنت نحن . . لا يوجد غيرنا نحن . . . أينما ذهبنا فليس غيرنا وغير ظلنا وخيالنا . . . الوجود كله هو نحن . . . ما من

---

(١) Gustave Lanson, P. Tuffrau, Manuel illustre d'histoire de la litterature Française, p.710.

شيء خلا صورتنا في هذه المرآة العظيمة التي تحيط بنا من كل جانب . . . لقد سئمت هذا السجن من البلور . . . »[1]. هذه العبارات تقترب في مفهومها اقترابا شديدا من عبارات « فرلين » السابقة . كما أن هذا المفهوم عند الحكيم يعتبر أساسا لنوع المادة الدرامية ، ونوع البناء المسرحي الذي ينتهجه في مسرحياته . فهو يعتقد مثل الرمزيين : « إن حياة الإنسان الباطنية هي الحقيقة . . . فالذات الإنسانية هي الأصل ولها التقدم على العالم الموضوعي . بل إن الذات هي التي تعطي الموضوع معنى »[2].* ولذا كان تركيزه أساسا على دخيلة النفس الإنسانية باعتبارها المركز الحيوي والمحور الأساسي لهذا الكون .

فإذا كانت المأساة الكلاسيكية تتمثل في صراع الإنسان مع الأقدار ، تلك الأقدار التي تتجسد في قوة عليا خارجة عن ذاته ، فإن توفيق الحكيم يعمق هذا الصراع حين يجعله ينبثق أصلا من داخل هذه النفس . وكما يقول باباد وبلو : « . . . فهذه القوى الخفية التي توجه مصيره والتي يصارعها هي قوى لم تعد تتمثل في آلهة العصور الغابرة ولا القدر بمفهومه القديم وإنما هي عند توفيق الحكيم قوى طبيعية تنبع من وجود الإنسان نفسه »[3].

فقدر الإنسان لدى « الحكيم » يكمن في نفسه ، في طبيعته وتكوينه . والصراع أصبح داخل النفس البشرية ، يصارع الإنسان غرائزه

---

(١) شهرزاد، ص ١٤٩.

(٢) د. عزالدين اسماعيل. قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص ٢٣٦.

(*) يرد الدكتور عزالدين اسماعيل هذا المفهوم عند الحكيم إلى الفكر العربي القديم وإلى فلسفة (أغسطين).

(٣) Tewfick El Hakim, Pour Notre Terre, Traduction Française, F Moussalem et A. Adopol, introduction par Alexandre Papadopoulo, p.21.

وعواطفه ، وعقله ، وبذلك اكتسبت مسرحيته معنى إنسانيا كليا لا يختص ببطل المسرحية وحده ، وهذا الاتجاه لدى « الحكيم » هو ولا شك من تأثير الدراما الحديثة عليه بصفة عامة ، وأثر الرمزيين بصفة خاصة ، حيث أنهم يرفضون فكرة النماذج الإنسانية ، وفكرة الشخصية المقررة ، ويصرون على الشخصية التي يتحقق فيها الحس الإنساني بصفة عامة ، والتي تخلو من أية سمة فردية مميزة[1].

فالمأساة في مسرحية « شهرزاد » ليست مأساة « شهريار » كفرد ، كبطل ، لكنها مأساة الإنسان كجنس بكل أبعاده المختلفة . وقد رمز الحكيم لبعض هذه الأبعاد والجوانب بالشخصيات نفسها ، وأوحى ببعضها عن طريق خلق المواقف المعبرة .

وفي هذا الإطار من البناء الرمزي للشخصيات ، يمكن التأكيد على تأثر الحكيم بأساليب العرض المسرحي والبناء الدرامي لدى الرمزيين ، والتركيز بصفة خاصة على تأثره « بابسن » و « تشيكوف » في مسرحيتهما « البطة البرية » و « طائر البحر » وربما تبدو المقارنة بين هذين العملين و « شهرزاد » لتوفيق الحكيم غريبة لأول وهلة . والسبب في ذلك أن الناس تعودوا على الالتفات إلى التشابه السطحي في الموضوعات ، والتشابه الظاهري في ملامح الشخصيات وتصرفاتها . وليس لنا أن ندعي أن هناك تشابها قليلا أو كثيرا بين موضوع « البطة البرية » أو « طائر البحر » وبين موضوع « شهرزاد »، أو بين شخصياتها وشخصيات شهرزاد . فمسرحيتا « ابسن » و « تشيكوف » محكمتا التكوين دقيقتا التفاصيل تدوران في عالم يغص بمشاكله العائلية ، ومحادثاته العادية واعتباراته الاجتماعية والخلقية ، وفيه يتم رسم شخصيات محددة المعالم ، تنتمي إلى طبقة معينة ، مما جعل

---

(١) Jacque Robichez, Le symbolisme au théâtre, p.39.

بعض النقاد يدرجونها في المسرحيات الواقعية والطبيعية ، بينما مسرحية « الحكيم » غير واضحة المعالم تدور في عالم وهمي « لا زمان له ولا مكان » . فإذا كان واضحا من هذا أن الاختلاف بين هاتين المسرحيتين ومسرحية « شهرزاد » قوى فإنه في رأيي من الوجهة الدرامية اختلاف ظاهري فحسب ، ذلك لأن المسرحيات الثلاث جزء من حركة درامية واحدة . وقد أشار الحكيم نفسه بصورة سريعة ومقتضبة إلى تأثره بهذه الحركة في قوله أن « الواقعية الفكرية » لـ « ابسن » و « بيراندللو » و « شو » انقلبت عنده في أهل الكهف وشهرزاد وسليمان الحكيم إلى « المجازية الفكرية »[1] . فهناك سمات مشتركة في البناء الداخلي لهذه المسرحيات لا يمكن تجاهلها . فقد استخدم « الحكيم » وسائل مماثلة لوسائل « ابسن » و « تشيكوف » للوصول إلى رؤ يته الخاصة : كما أن مسرحيتي « ابسن » و « تشيكوف » في جوهرهما ليستا اجتماعية ولا واقعية ، ولا يغرينا ما تعج به من تفاصيل دقيقة وسمات محددة . وكما يقول « ميترلينك » بصدد حديثه عن مسرح « ابسن » إن هذه التفاصيل ليست مقصودة لذاتها وإنما هي مجرد إطار قد لا يعلق عليه الكاتب أية أهمية ، وربما يسخر منها في قراره نفسه . فالشخصية الأساسية التي تنساب في حواره دائما هي المجهول الذي يحيا حياة عميقة لا حدود لعمقها في مسرحياته[2] .

وإذا نظرنا إلى التكنيك الفني والبناء الداخلي لهذه المسرحيات

---

(١) توفيق الحكيم، «مقدمة يا طالع الشجرة»، ص ١٩ .

(٢) Jaque Robichez, Le symbolisme au théâtre, p.168

ولتوفيق الحكيم رأي مشابه لرأي ميترلينك حول مسرح ابسن وذلك في قوله . إن الحوار عند ابسن على الرعم من أنه يتسلسل بنظامه الواقعي ، ولكننا نشم منه عطرا عريبا ينبعث من بين حواره لذلك فتعبيره واقعي الا سلوب شاعري الجو. فن الأدب ص ١٥٢ .

الثلاث، سنجد أنها جميعا تخضع لسمة فنية أساسية. فالتركيب الرمزي هو الطابع العام لهذه المسرحيات وعليه يرتكز البناء الدرامي، ومن خلاله تتشكل الرؤية الفنية للكاتب. كما أن مواقف الشخصيات ليس قائما فيها على تحليل الدوافع وإنما على العلاقات الرمزية. وهي طريقة ابتدعها «ابسن» واتبعها «تشيكوف» وسار توفيق الحكيم على نهجيهما، ووسع من هذه الامكانيات، بحيث استخدم هذا الاسلوب في أكثر من مسرحية.

ففي مسرحية «شهرزاد» جسد «الحكيم» النزعات الانسانية وطريقة تشابكها على نحو معقد يستحيل على الانسان التخلص من إحدى هذه النزعات دون أن يقود ذلك إلى اختلال في التوازن والى الخروج عن الطبيعة الانسانية. وقد عمد في بلورة هذه الفكرة إلى بناء المسرحية بناء رمزيا مركبا تلعب فيه الشخصيات دورا رئيسيا. فهي ليست شخصيات بشرية، وإنما مجرد عملية رمزية منظمة ومتماسكة، تتبلور من خلالها الصورة الكلية التي يقدمها لنا الكاتب. كما أنها قد تتخذ عدة أوجه من خلال تصرفاتها لتوحي بفكرة أو شعور معين، أو ترمز إلى بعض المواقف. فشخصيات مسرحية شهرزاد، كما سنرى تقدم لنا من خلال علاقاتها الخفية الرمزية صورة متكاملة لمأساة «شهريار». «فقد رمز الحكيم إلى الأطوار الثلاثة التي مر بها شهريار بثلاث شخصيات»[١] مثلما رمز ابسن بالبطة البرية للمراحل التي مرت بها أسرة «أكدال» فابسن يشير إلى أن البطة البرية هي «هيلمر» و«هيدفيج» والأسرة كلها[٢]. وهو يتدرج في ذلك بطريقة ايحائية إلى أن تصبح رمزا للكل فلكل فرد في الأسرة شيء مشترك مع قصة البطة البرية، كما أن لكل شخصية في مسرحية «شهرزاد»

---

(١) Abdel Rahman Sidki, Shcherazade de Tawfiek El Hakim Cinquante ans de la litterature Egyptienne, la revue du Caire 1953, p.184.

(٢) انظر تحليل مسرحية البطة البرية في الفصل الثاني من هذا البحث.

شيء مشترك مع «شهريار»، وهي رمز لتلك العلاقة الغامضة الخفية التي تربط بينهم وتجمعهم في مأساة واحدة. وكذلك الأمر في مسرحية تشيكوف، فقد استخدم طائر البحر كرمز يحقق من خلاله الوحدة بين أجزاء المسرحية، ويثير بعض أوضاع الشخصيات وحالاتها الداخلية. والرمز في هذه الحالة له قدرة كبيرة على تنوير المسرحية، والكشف عن الجوانب الخفية. فالبطة البرية، وطائر البحر لهما مدلول رمزي يربط بين مختلف العناصر ويساعد على تماسك البناء الداخلي للمسرحية، كما أنه يثير جوانب الشخصية الانسانية، كما رأينا ذلك في موضعه من البحث. وكذلك الأمر بالنسبة للحكيم فقد استخدم الشخصيات بالطريقة نفسها، وهي أحيانا تصل عنده الى مستوى رفيع من التداخل والتعقيد، فكل شخصية تحمل طابعا رمزيا، فالعبد والوزير لهما نفس الوظيفة التي رأيناها للبطة البرية وطائر البحر عند ابسن وتشيكوف، وهي القدرة على الكشف عن الجوانب الخفية للشخصية، والربط بين مستويات مختلفة من المعنى، والتوحيد بين المعنى الكلي الواسع، وبين المستوى المادي الظاهري الحرفي.

وهذه كلها عناصر بنائية ذات أهمية جوهرية تناظر بل ربما تفوق في أهميتها الأفكار نفسها. لأن الأفكار التي يتحدث عنها الكاتب في مثل هذه الحالة لا يمكن أن تثار إلا بهذه الطريقة. والرمز هنا ليس شيئا خارجا مفروضا عن العمل الفني، وإنما هو بمثابة جزء لا يتجزأ من صميم العمل نفسه. وقد يصل التداخل بين الفكرة والشخصية مدى يصبحان فيه شيئا واحدا.

ومع كل هذا يمكن ملاحظة شيء هام له دوره في بناء المسرحية. وهو أنه رغم كون هذه الشخصيات رموزا قد يحتفظ الكاتب لها بقدر من شخصيتها واستقلالها. ومن ثم يتحقق نوع من التوازن بين الناحية الدرامية والناحية الفكرية، فهذه الشخصيات لم تكن مجرد رموز مفروضة من الخارج وإنما تؤدي دورها كشخصيات حقيقية ضرورية للشكل الكلي

للمسرحية. وربما يبدو هذا أكثر وضوحا عند «تشيكوف» و«ابسن» فشخصياتهما تفيض حيوية وعمقا في بعدها النفسي، وكذلك في صلتها بالواقع الاجتماعي. لم تكن «البطة البرية» و«طائر البحر» مجرد رموز مجازية تدل على بعض المواقف، أو ترمز لبعض الشخصيات فحسب»، ولكنها كانت هي نفسها شخصيات فعلية تؤدي دورها وهذا العنصر لا يختفي تماما عند الحكيم، فيمكن أن ينظر إلى شخصياته على أنها شخصيات عادية يمكن أن ترى في الواقع.

فالعبد عبد أسود حقيقي ذو مزاج شهواني، والوزير شخصية عاطفية عفيفة، والملك شخصية زهدت في كل الحياة الدنيا كما يفعل الصوفي المتزهد وانجذب الى حياة روحية أسمى. ولكن تلك العلاقة الخفية التي تربط بينهم في انجذابهم نحو شهرزاد هي التي ترفعهم عن المستوى الواقعي إلى المستوى الدلالي الرمزي، ليصبحوا رمزا لسعي الانسان الحثيث نحو المجهول. أما شهرزاد بمستواها الواقعي فتلك التي تتجسم فيها «النزعة السوديلرية» في انجدابها نحو العبد، أما من الناحية الرمزية فهي أكثر تعقيدا في تعبيرها عن الصلات المتداخلة بين هذه الشخصيات نفسها وتصرفاتها وبين شيء خفي لا نراه في المسرحية.

إذن فالطبيعة المزدوجة التي تتمتع بها الشخصية والتي تجعلها حقيقة ورمزا في آن واحد هي التي تمنحها الطرافة والعذوبة اللتين نحس بهما نحوها. كما أن الجانب المادي الواقعي لا يمنعنا من رؤية الجانب الآخر الرمزي. وهذا الجانب الرمزي نفسه يختلف في أبعاده ومغزاه، فبلفتة بارعة من الكاتب وبألفاظ بسيطة موحية يتحول كل ما هو مادي إلى شيء مضيء. إن العبد الذي تطغى عليه النزعة الجسدية والذي لا ينظر إلى شهرزاد إلا على أنها جسد جميل يصلح مأوى، يتحول في هذا الحوار البسيط إلى شيء آخر غير مجرد، شخص يسعى إلى إشباع شهواته، أو

مجرد عبد أسود له موقع خاص في الأسطورة. فالسواد الذي هو لون العبد الواقعي يغدو رمزا من خلال هذا الحوار ومن خلال بعض العبارات الأخرى المبثوثة في المسرحية: العبد: واها لمن حكم عليه بالسير في الظلام!...

...

ويرد عليه الصوت قائلا:

إن كنت تريد الحياة فاهرب في الظلام، واحذر أن يدركك الصباح[1] هذه العبارات توحي بشيء خفي لا نراه. ولكننا نحس به إحساسا في بادىء الأمر، لكنه لا يلبث أن يتخذ مجراه وينمو نموا باطنيا من خلال العبارات والألفاظ، فيطغى على وعينا في نهاية الأمر. فالظلام يتتبع العبد أينما سار، أو بعبارة أخرى فإن العبد لا يتواجد إلا في الظلام، فكل منهما يلازم الآخر حتى كأنهما شيء واحد. ومن هذه الملازمة المتكررة في مواقف عدة وبطريقة خاصة تتحول شخصية العبد من حجمها الضيق المحدود إلى مجال أوسع، ويستكمل الرمز جوانبه. ويغدو السواد الذي هو لون العبد الواقعي رمزا لشهوات الانسان الدنيئة التي تدب في الخفاء وتكبله بقيود لا يستطيع الانعتاق منها. والظلام هو الآخر رمز الغريزة المتوحشة، بينما يمثل النور رمز التسامي والعقل والايمان. وهذا المعنى يتولد رويدا رويدا إلى أن يتضح وضوحا كافيا من خلال هذا السياق. فالنور هو العدو اللدود للعبد:

شهرزاد: إن أردت الحياة يا حبيبي فاسع في الظلام كالثعبان... إحذر أن يدركك الصباح فتقتل...؟![2]

---

(١) شهرزاد، ص ٢٧ ـ ٢٨

(٢) شهرزاد، ص ١١٠.

فكلمة العبد نفسها وما تحمل من ظلال، والسواد والظلام اللذان يلازمانه يؤكد الرؤ ية السابقة بالاضافة إلى المواقف ولغة الحوار التي تساير نفس المعنى وتعمق أبعاده. فشهرزاد نفسها لا تستطيع أن ترى العبد إلا في الظلام، عندما تستيقظ غرائزها، وتغمرها ظلمة الشهوة عند ذاك تتبين العبد بوضوح:

شهرزاد: بل أنا... حبي لك لا يحيا إلا في الظلام!...

العبد: فهمت بئس غرامك أيتها المرأة!... الجهر... العلانية تقتل فيك الشهوة كما يقتل ضوء الشمس بعض الجراثيم!... [١]

فصفتا العبد الملازمتان له وهما العبودية والسواد ـ مع أنهما صفتان خارجيتان واقعيتان تستقطبان المعنى الرمزي المنوط بشخصية العبد، مثلما رأينا لدى «ابسن» و«تشيكوف». إن في البطة البرية المكسورة الجناح، وفي طائر البحر الميت المحنط بشكلها وصفاتها الخارجية تلك تكمن العناصر الأولية التي ترشحهما لأن يكونا رمزا... لكن الكاتب لا يكتفي قطعا بتلك الدلالة الخارجية التي تشير في الغالب إلى معنى معين، وإلا لأصبح مجرد مجاز لا يرتقي في حقيقته إلى مرتبة الرمز. وإنما يستكمل الرمز خواصه من خلال الخيوط الخفية التي ينسجها الكاتب حول هذه الشخصية أو تلك، ومن خلال مجموعة من الملابسات المعقدة التي تجعل من الرمز والمرموز إليه شيئا واحدا متكاملا. وهو في ذلك يعتمد أساسا على لغة الحوار. والحوار غالبا ما يكون ذا مستويين من المعى: المعنى الظاهري السطحي الذي يرتبط بالموقف الخارجي وبالحدث المادي، والمعنى الداخلي الذي يتجاوز الحوار الخارجي. ولننظر في هذا الحوار بين شهرزاد والعبد كيف يستقطب المعاني ويستدعي الأحداث الماضية واللاحقة في تركيز شديد وفي رمزية بالغة العمق.

---

(١) نفس المصدر ونفس الصفحة.

العبد: ألست أنت التي ما قصت على زوجها قصة عبد دهم في خدر امرأة إلا وقدرت للعبد أن يقتل كما يقتل ثعبان وجد في حنايا جسد؟!...

شهرزاد: نعم.. قدرت ذلك... لكن هل استطاع رجل حتى الان أن يقتل عبدا؟!...

العبد: كيف ذلك؟..
شهرزاد: أتعرف كيف يقتل العبد؟..
العبد: كيف...
شهرزاد: بعتقه...
...
العبد: ما أشد دهاءك...
...
شهرزاد: نعم.. لكن الرجل طفل... لا يعرف كعبد كيف يقتل عبدا... أتدري كيف يقتل الكهان في الهند الثعابين؟... بتركها تسعى في رحبات المعابد.

العبد: لم اذن لم تعلمي الملك ذلك؟...
شهرزاد: ما أحسبه الآن في حاجة إلى تعلمه!..(١)

معنى هذا الحوار الظاهري مرتبط بعلاقة شهريار بالعبد، وموقفه العدائي منه، لكن سياق الحوار على هذا النحو الايحائي، يتجاوز العلاقة الخارجية بين العبد وشهريار ليمثل مستوى آخر في بناء المسرحية، يقوم على أساس العلاقة الجديدة التي هي في طور التكوين، والتي تستمر خيوطها في التغلغل داخل النسيج اللغوي الى أن تتبلور في نهاية الأمر في

---

(١) شهرزاد، ص ١١١ - ١١٢.

رؤ ية متكاملة. فاقتران العبد بالثعابين في الحوار السابق وارتباط موته بالكهان والمعابد، والحديث عن الكيفية التي يقتل بها العبد، كل هذه العناصر تساعد على تجاوز المعنى السطحي الظاهري، وادراك المعنى التجريدي العميق.

الرجل لا يقتل رغبته لكنه يتسامى بها. وعندما يتجاوز شهريار عن قتل العبد حين يداهمه لدى شهرزاد، فإن دلك يشير إلى محاولاته اليائسة المتكررة تجاوز حدود الغيرة وكل الأمور التي تقع في منستوى حاجات الانسان ورغباته البسيطة المادية. وبذلك يكون العبد هنا والطلام الذي يلاحقه أينما اتجه وحيثما سار رمزا لشهوات شهرزاد، ورمزا للنزعات الجسدية لدى شهريار التي تشده إلى الأرض وتعوقه عن الانطلاق. وهو رمز لنزعات الانسان المتأصلة فيه، فهي مهما اختفت تبقى كامنة في أعماقه، وفي سراديب نفسه، لا يستطيع الفرار منها أو التحرر من قيودها مهما سما بعواطفه وعقله، وهي قد تتوارى أحيانا في منطقة الظل واللاوعي، لكنها ما تلبث أن تطفو على السطح وتطفو على الشعور. وما تسلل العبد ليلا إلى شهرزاد أثناء غياب شهريار إلا رمزا لنزعات شهريار الجسدية التي سبقته إليها قبل أن يعود هو بجسمه. فهو لم ينس بعد ذلك «اللحم ذا الدود» ولم يستطع أن ينطلق حرا من كل قيد. وما إلحاح الوزير قمر على رفقته أثناء رحلته إلا رمزا لعواطفه التي لم يستطع أن يستأصلها هي الأخرى، بل كانت في أعماقه تذكره بشهرزاد في كل مكان. فيراها في كل شيء عظيم، وفي كل شيء جميل: في الأصيل، وفي عيني بيدبا، وفي تمثال إيزيس.

وإذن فالشخصيات في مسرحية شهرزاد ـ باعتبارها رموزا جريئة ـ لها وظيفة أساسية في بناء المسرحية، وهي تجسيد الجوانب المختلفة من رؤ ية الكاتب، والاسهام في بناء الرمز الكلي باعتباره إطارا كليا يستقطب

كل المعاني الممكنة. والمعنى الرمزي الكلي نفسه متعدد الجوانب والابعاد لما يشتمل عليه من عمق ميتافيزيقي، وأبعاد انسانية. ولا أدل على ذلك من كثرة التفسيرات التي دارت حول هذه المسرحية[1]

---

(١) يتفق الدكتور محمد مندور والدكتور محمد غنيمي هلال، على أن القضية الاساسية التي يريد توفيق الحكيم أن يعرضها في هده المسرحية: هي أنه «يغلب نداء الحياة على نداء المعرفة»

(انظر د. محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث ط ٤، ص ٦٠٤، ٦٠٥ وانظر د. محمد مندور، المسرح النثري (مسرح توفيق الحكيم) ص ٧١).

أما الدكتور عزالدين اسماعيل فقد ركز على قصية المكان، ورأى أن الحكيم يعالج في هذه المسرحية قضية المكان مثلما عالج في أهل الكهف قصية الزمان (انظر د. عزالدين اسماعيل، قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص ٢٥٤).

وقد أعطى توفيق الحكيم نفسه تفسيرا آخر لهذه المسرحية، حين رأى أن ابطالها يمثلون الأدوار التاريخية التي مرت بها الانسانية وتمر بها دائما، فشهريار الذي يرمز الى العقل يمثل الفترة التاريخية التي عرفت البشرية التألف الفكري في عصر الاغريق، أما العبد الذي يرمز إلى الظلام فيمثل فترة العصور الوسطى التي ترددت الانسانية فيها في ظلام الجهل المطبق، أما قمر الذي يرمز الى القلب فيمثل الفترة التالية التي تغلغلت فيها العقيدة الدينية في النفوس فاستيقظ القلب وأبدع جمالا وشعرا وحركة هؤلاء الشخصيات حول شهرزاد تمثل حركة الانسانية كلها حول الطبيعة «انظر توفيق الحكيم، سلطان الظلام ص ٢٣ - ٢٥).

أما البير أمتر فيرى أن مسرحية شهرزاد مثل مسرحية أهل الكهف تستوحي خلال الاساطير أصعب المشكلات التي نتجت عن التطور العقلي للعالم العربي الذي يتجاذبه التراث الماضي وواقع الحياة العصرية.

(انظر: Atia Abul Naga, Les Sources Françaises du théâtre Egyptien (1870- 1939), p.283.

ولعل أهم تفسير وأبعده عن التجزيء الذي يجعل من المسرحية مجرد أفكار فلسفية جافة خالية من كل جمال وشاعرية بالرغم من كل ما بثه الحكيم في المسرحية من جمال الشعر وعمقه وتفسيره. هو تفسير جورج لكونت.

عضو الأكاديمية الفرنسية، الذي لاحظ بحق عمق المأساة الانسانية التي عالجها الحكيم في مسرحيته شهرزاد حين قال عن شهرزاد: «وماذا يهم اسمها وملامحها، =

وهذه التفسيرات ينصب أغلبها على الأفكار المحورية التي يمكن أن تستخلص من المسرحية وتفتقر إلى الرؤية الكاملة التي تستوعب كل جوانب القضية التي تتداخل فيها كل المستويات لتشكل في تفاعلها مع بعضها الرؤية الكلية الشاملة العميقة، كما أنها في أغلبها تمثل اتجاهات أصحابها وأفكارهم أكثر مما تمثل المسرحية نفسها. ذلك أن نظرة النقاد إلى هذه المسرحية لم تختلف عن نظرة شخصيات المسرحية نفسها إلى «شهرزاد» حين رآها كل منهم من الجانب الذي يتمشى مع أهوائه وشخصيته. كل ذلك لأن هذه المسرحية في ثرائها وتعدد مدلولاتها أشبه ما تكون بشخصية شهرزاد ذاتها تحمل في داخلها لغزا، ولكن ليس من النوع الذي يفك بسهولة إذ ينطوي هو الآخر على رموز متشابكة مترابطة تظهر شهرزاد في جوهرها الحقيقي. وهذه الرموز تجسم لنا الجوانب الخاصة التي تصب في المعنى الكلي العام. والكاتب من خلال ادراكه الخاص في طابعه الحيوي يدرك إدراكا ضمنيا العنصر الكلي العام. ومن هنا نجد أنفسنا أمام رمز، والرمز ليس لغزا يصعب أو يسهل حله، وإنما هو اشعاع ذو دلالات عدة. كما أن الرمز في مثل هذا العمل يعتبر من المقومات الأساسية التي تكون جوهر هذا العمل وتجعل منه نمطا قائما بذاته، مختلفا تمام الاختلاف عن أي أفكار خارج هذا الاطار.

إذن نرى من خلال ما تقدم أن المسرحية لا تعبر عن مستوى ذهني واحد ورمزيتها ليست واضحة كل الوضوح بحيث تقدم لنا تفسيرا واحدا لا يخطئه المرء، وإنما تزخر بجملة من المعاني تتأرجح بين ثنايا العمل الفني،

= ليكن لها وجه المرأة أو وجه الحظ أو وجه العلم، أو وجه المجد فلن تكون شيئا آخر غير القمة البراقة التي تتجه إليها وتتهالك عليها مطامع الانسان، والواحة التي تلهب ظمأه أبدا، والموضع الذي لا طل للرحمة فيه، حيث يتلاقى أمله الرعيب وهمه المتبدد وكلاهما وفي للآخر ذلك الوفاء الفاجع المحزن» (انظر: توفيق الحكيم، مقدمة شهرزاد ص ٨ - ٩).

وهناك إيحاءات مختلفة تتضامن فيما بينها لخلق رؤ ية كلية. إن قضية المكان التي يركز عليها بعض النقاد ويعتبرها أساسا لهذه المسرحية لا تمثل إلا جزءاً صغيرا من كل هو قضية الانسان الكبرى، الانسان الباحث عن الحقيقة.

إن شهريار هنا لا يمثل مجرد صراع الانسان مع المكان، لأن المكان هنا كحقيقة واقعية، ليس إلا إحدى العقبات التي تعوق شهريار عن الانطلاق الكلي للوصول إلى المعرفة الحقة، وهي اكتشاف أسرار الكون. وفي اعتقاد شهريار، أن معرفة هذه الاسرار لا يتأنى له إلا إذا استطاع التخلص من كل ما يربطه بهذه الأرض وأصبح فكرا خالصا. وهنا تبرز حقيقة المكان عقبة كأداء لا يستطيع منها فكاكا ويصبح هذا العائق المكاني بعدا يضاف إلى أبعاد القضية، كما أن مشكلة شهريار لا تتمثل فقط في أنه يود أن يصبح عقلا خالصا، وإنما تتمثل في التمزق الرهيب الذي يعانيه بين مختلف نزعاته، بين نزعاته الجسدية وعواطفه، وبين كل هذه ورغبته في اكتشاف المجهول. هو حائر بين كل هذا وداك، والإنسان لا يستطيع أن يكون إحدى النزعات فقط، كل تلك الاشياء مجتمعة ومتصارعة في أعماقه، ومجموعها يساوي الانسان. وهو بعد كل هذا مغلوب على أمره مسير بقدر خفي متأصل في كيانه.

فالمأساة هي مأساة الانسان بكل آماله وآلامه، بكل ما يعتريه من هموم حقيقية يتصدع لها كيانه. وقد وضع الحكيم هذ المأساة في اطار من الفن. ومن الظلم له وللمسرحية اغفال القيم الفنية والمعاني الانسانية التي تزخر بها المسرحية، و اعتبار الشخصيات فيها كما يقول د. محمد غنيمي هلال: مجرد أوعية للأفكار خالية من أي عمق انساني، وأن الكاتب يحركها بخيوط صناعية بقصد الوصول إلى هدف معين[1]. والحقيقة التي

(١) د محمد عنيمي هلال. النقد الادبي الحديث، ص ٦٠٥.

تؤكدها المسرحية انها ليست كذلك. ولا أدل على ذلك من تعدد التفسيرات التي دارت حولها واختلافها. فعلى الرغم من الطابع الرمزي الذي تحمله الشخصيات، فإن الكاتب كان حريصا على أن لا يجعل منها مجرد شخصيات بسيطة آلية تخدم قضية معينة خارجة عن كيانها[1]. إذن فليس من اللائق أن نتحدث عن «شهريار» العقل الخالص، وإنما عن شهريار الانسان، ولا عن الوزير قمر القلب وإنما عن الوزير صاحب العواطف الانسانية، ولا عن العبد الغريزة البحتة وإنما عن الانسان بكل رغباته، ونزواته المختلفة. فإذا كان الحكيم قد رمز حقا بشخصياته عن طريق الايحاء إلى بعض الأفكار والشخصيات فإنه لم يجردها من معناها الانساني، ولم يجعل منها مجرد أداة فقط لتجسيد أفكار مجردة لا علاقة لها بحياة الانسان وهمومه. وأنا لا أقصد هنا هموم الانسان اليومية البسيطة المتعلقة بمعاشه، وحياته الاحتماعية في علاقاته الرتيبة. وإنما أعني ما عبر عنه « ميترلينك »«بالمأساوي في الحياة اليومية» حين رأى أن الأمر لا يتوقف عند فترة استثنائية من حياة الانسان، وإنما ينبغي التركيز على وضع الانسان في الكون وعلاقته بالوجود نفسه فالشاعر كما يقول: «يضيف شيئا لا نعرفه للحياة العادية وهو سر هذا الشاعر، وعندئذ تتكشف لنا الحياة بكل عظمتها المذهلة، بكل خضوعها للقوى المجهولة، بترابطها اللانهائي وبغموضها المهيب»[2] لكن الكثير يغفلون عن هذا الوجود الحق ويتشبثون بالواقع السطحي الزائف. الواقع عند الحكيم لا يقتصر على الجانب الاجتماعي المباشر، وإنما يتناول مشكلات الوجود الكبرى وما يتعلق بالكون، أصوله وغاياته، كما أنه يشمل القوى المجهولة التي تملأ الكون وتحدد مصير الانسان، وبذلك يكون أكثر واقعية وأعمق انسانية. ويقترب

(١) Abdel Rahman Sedki, Shehrazed de Tewfick El Hakim, Cinquante ans de la litterature Egyptienne, p.186.

(٢) Maurice Maeterlinck, Le Tresor des humbles, p.192

مفهوم الحكيم في هذا من مفهوم(ميترلينك) الذي يؤكد على ضرورة التركيز على الروح الانسانية في حد ذاتها في صراعها مع المصائز والاقدار.

من خلال ما تقدم يمكن أن نتتهي إلى أنه ليس معنى كون شخصيات «شهرزاد» ترمز لبعض القضايا والأفكار، أن نتشبث في تناولنا لهذه المسرحية بمثل هذه الافكار في صورتها المجردة، بعيدا عن احتكاكها بالانسان، وبعيدا عن القيم الفنية المبثوثة في المسرحية. فللمسرحية في جملتها أبعاد لا يمكن أن تفهم فهما كاملا إذا نظرنا من خلال هذا البعد أو ذاك، مجردا من العناصر التي تكونت فيها وتشكلت بها. وكما يقول الدكتور عزالدين اسماعيل بصدد حديثه عن المسرحية الفلسفية: «الفكرة في المسرحية «لا تقوم مستقلة» وليست الشخوص مجرد أدوات لحملها أو نقلها، وإنما تتمثل الفكرة في هذه الشخوص في ذاتها وهي تعمل وتتحرك وتتصارع وتتطور نحو غايتها، وبهذا المعنى يمكن أن نتحدث عن المسرحيات الفلسفية... «ونحن يكفينا في تشخيص المسرحية الفلسفية أن يتحقق فيها ذلك التفكير الجاد في صورته الدرامية لا في صورته المجردة، بحيث لا يطغى الجانب الفكري على الصورة الدرامية وهي بعد ذلك تلك المسرحية التي تعبر عن حقيقة انسانية جوهرية فتمثل بذلك الحياة في أعماقها»[1]. ولا شك أن مسرحية «شهرزاد» مسرحية «يتحقق فيها ذلك التفكير الجاد في صورته الدرامية لا في صورته المجردة «بحيث صارت الأفكار فيها خاضعة خضوعا تاما للتجربة التي تتضمنها، ولا يهم بعد ذلك أن تكون هذه التجربة اجتماعية أو تاريخية أو أسطورية» .

رأينا فيما سبق أن مسرحية «شهرزاد» تقترب اقترابا شديدا من مسرحيات المدرسة الرمزية في فلسفتها وبنائها الفني الذي يحكمه الرمز ويعتمد أساسا على الايحاء. ولعل هذه الخصائص تبدو أكثر وضوحا

---

(١) د عزالدين اسماعيل قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص ٤٢.

بمقارنة هذه المسرحية بإحدى المسرحيات الرمزية. وهي مسـرحية «بلياس وميليزاند» للكاتب الشاعر الرمزي «موريس ميتـرلينك» الـذي يرى بعض النقاد أن توفيق الحكيم متأثـر به وينتهج أسلوبـه في التأليف المسـرحي[1].

والمنهـج المتبع في هـذه المقارنـة لا يستهدف إبـراز التشابه في الشخصيات وتصرفاتهـا الظاهـرية، أو التشـابه في الاطـار الخارجي للمـوضوع، وإنمـا يهدف إلى تحليل ومقـارنة الـوسائـل الفنية: في الصيـاغة والتـركيب والبناء الدرامي التي اتبعها كـل من الكاتبـين في مسرحيتيهـا. ولا شك أننا نجـد الحكيم يتفق مع «ميترلينك» في نقاط أساسية تعد أساسا للبناء الدرامي في المسرح الرمزي

والشيء الـذي يمكن ملاحظته بـادىء ذي بـدء أن مسـرحيتيهـا لا تعتمـدان أصلا عـلى الحركـة والأحداث المثيـرة ، والمأسـاة التي نحسها في كليهما ليست ناتجة عن قوة الفعل ، لكنها نتيجة لما يقال ولما يوحي به ذلك الحـوار الداخـلي العميق من ظلال ورمـوز . وهذا يتفق تمـاما مـع مفهـوم (ميترلينك) عن المسـرح في قولـه : « إن الشيء الدرامي أو المـأساوي في المسرح ليس فقط قوة الحكاية ولا الأفعال الإنسانية البائسة ، ولا الكلمات والمشاجرات ، ولا العلاقات والخيـانات الـزوجيـة وحـوادث القتل المثيـرة فقط . وإنما هناك أيضا تلك القوى غير المرئية التي يقدمهـا المسرح . ففي العـالم اللاشعـوري للإنسـان ، أو فوق الإنسـان تحدث الـدرامـا الحقيقيـة وتكمن المأساة اليومية »[2] .

وقد رأينا أثناء تحليل مسرحية « بلياس وميليزانـد » أنها تخلو من أي تحديد للزمان والمكان وهي بذلك تلغي الإطـار الخارجي الـواقعي وتقتصر

---

(١) Atıa Abul Naga, Les Sources Françaises du théâtre Egyptien (1870-1939), p 283.

(٢) Guy Michaud, Message Poétique du symbolisme, p.446.

فقط على السمات الموحية من الحدث ،وهذا ما يثير القلق إلى أقصى حد بسبب وقوع حوادثها في جو يشوبه الضباب كما يقول « لانسون » ويضيف لانسون إلى ذلك أنه بذلك « قد أراد أن يخلق مأساة رمزية ، وأن يعبر عن سر الحياة الرهيب والقلق النفسي العميق وذلك بتجريد أبطالها من الحياة الجسدية لكي ينتقل بهم إلى عالم غير محدود »(١).

وفي مسرحية « شهرزاد » نجد أن الحكيم يخلق جوا شبيها بذلك الجو الذي يسيطر على مسرحية « ميترلينك » حيث ينبهم الزمان والمكان ، ويختفي القالب المحكم والتفاصيل النفسية ، وتبدو الشخصيات كأنها آتية من عالم الأحلام « نحسها بالحس الباطن ». وكل ما يبدو في المسرحية طريق مقفر ، والوقت ليل ، أنغام من الموسيقى تتردد في جو الليل البهيم ، وأثناء ذلك يتناوب المكان الضوء الخافت المنبعث من منزل منفرد هو منزل الساحر ، والظلمة المطبقة التي تسود المكان أحيانا ، في حين تبدو الشخصيات خلال كل هذا كأنها أشباح تتحرك في الخفاء ، ثم قاعة الملكة في وسطها حوض المرمر ، ثم الصحراء المترامية الأطراف يضرب شهريار والوزير قمر في أرجائها بحثا عن المجهول . فعدم تحديد المكان بكل التفاصيل الدقيقة له ، وعدم تحديد الملامح النفسية للشخصيات أمور تساعد على الإيحاء بالرهبة وإثارة القلق والحيرة تجاه المجهول ، وفي نفس الوقت توحي بالخلفيات وما وراء الأحداث . ولا شك أن مثل هذا الاسلوب لدى الحكيم يحمل خصائص مسرح (ميترلينك) حيث القصور المنعزلة والغابات الشاسعة ، والأضواء الخافتة ، والموسيقى التي تنبعث من الأعماق . كما أن مثل هذه الملامح الطبيعية عند كليهما ليست مجرد مناظر تقع فيها الأحداث ، بقدر ما هي رموز تحمل دلالات عميقة .

---

(١) Gustave Lanson, P. Tuffrau, Manuel illustre d'histoire de la litterature Française, p.739.

وتشترك المسرحيتان كذلك في السمة الغيبية التي تعتمد أساسا على تضخيم الحدس ، حيث يحس المرء أن هناك أشياء تقع دون أن يجد لها تفسيرا عقليا ولا مبررا منطقيا والحدس عنصر هام في المذهب الرمزي ، ذلك أن الرمزيين يعتقدون أن الحقيقة لا يمكن معرفتها ولا إدراكها بالحواس الخمس ، كما لا يمكن الوصول إليها عن طريق العقل ، وإنما الطريق الوحيد إليها هو الحدس ، وخاصة فيما يتعلق بحالات النفس التي هي حالات مركبة وغامضة بطبيعتها فلا يمكن تحديدها عقليا أو التعبير عنها بطريقة أو لغة منطقية وإنما وسيلة الشاعر في ذلك هو أن يعرفها معرفة حدسية وأن يعبر عنها بتعبير حدسي أساسه الإيحاء عن طريق أفعال أو أشياء رمزية[1]. من ذلك مثلا ما نجده في الفصل الأول من مسرحية « يلياس وميليزاند » فعندما يقع خاتم الزواج من ميليزاند وهي جالسة مع يلياس على حافة ينبوع تكون الساعة حينئذ تدق منتصف النهار :

يلياس : كانت ساعة الظهيرة تدق في اللحظة التي وقع فيها الخاتم »[1].

والكاتب يحرس على ذكر هذا الوقت بالتحديد ، نحن لا ندرك في واقع الأمر أهمية ذلك في الحين ، ولكن أهميته تتكشف فيما بعد ففي نفس الوقت وفي تلك اللحظة بالذات يسقط « جولو » زوج ميليزاند من أعلى جواده في الغابة دون سبب ظاهر .

جولو : . . . ولكن لا أستطيع أن أشرح لنفسي كيف حدث

---

(١) Guy Michaud, Message Poétique du symbolisme, p 408

(٢) موريس ميترليك ، يلياس وميليراند ، ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال ص ٣٩ سلسلة روائع المسرح العالمي .

هـذا ، كنت أصيد في الغـابة مـطمئن البال ، وجمـح حصاني فجـأة بـدون سبب ، هل رأى شيئا عجبـا ؟. وكنت قد سمعت دقـات الظهيـرة الاثنى عشرة . وفي الدقة الثانية عشرة جفل الحصان فجأة ، وأخذ يجـري ، مثل أعمى مجنون ، تجاه شجرة ولم أعد أسمع شيئا ولا أعرف ما حـدث ، فقد وقعت ولا بـد أنه وقـع فوقي فكنت أحسب أن الغابـة كلها جـاتمة فـوق صـدري ، وكنت أحسب أن قلبي سحق ولكن قلبي متـين ، ويـظهـر أن الذي حدث ليس شيئا خطيرا . . . »[1].

هذا الموقف يوحي أن ضياع الخـاتم من ميليزانـد ليس مجرد ضيـاع للخاتم فقط وإنما يحمل هذا الحدث في طياته عنصر المأساة كلها فهو يشير إلى الـزواج الذي سيضيـع كله فيها بعـد . وقد اهـتز كيان جـولـو نتيجـة إحساسه البـاطني بالصـدمة ، وإن كـان عقله الواعي لا يعـرف عن الأمر شيئا .

وهناك موقف في مسرحية « شهرزاد » شبيه بهـذا الموقف إلى حـد ما في التركيز عـلى الحدس . ففي المشهـد الأول تخاطب الجـارية العبـد وهي مدركة بأنه سيطاح برأسهـا بعد قليـل بهذه العبـارات التي تبدو لأول وهلة أنها غامضة .

العذراء : اذهب أيها العبد . . . ابتعد عن هذا المكان ، انهم آتون لاطفاء المصباح . . . !

العبـد : (في قلق وخوف) المصبـاح ؟ . . . ألم يطفئـه أبوك ؟ . . . (يشير إلى مصباح الدار) .

العذراء : (تلفظ الآهة الغريبة) آه . . .

العبد : لماذا ترددين هذا الصوت النكير ؟

---

(١) نفس المصدر ص ٤٠.

العـذراء : إن طاف بـك في الـظلام غمـام أخضـر فـاذكـر زاهـدة المجنونة ![1] . . .

في هذا الحوار تبدو اللغة مقتضبة جدا لكن صـدى إيقاعـاتها يتـردد دون انقـطاع لما تثيـره من قلق غامض لا نعـرف مصدره ، فـالألفـاظ فيـه مكثفة مشبعة بالدلالات الـرمزيـة ، فالمصبـاح الذي سينـطفىء بعد حـين ليس إلا حيـاة هـذه العـذراء التي ستـزهق ، والغمـام الأخضـر ليس إلا روحها التي ستفارق جسدها . وفي آخـر المشهد بينـما يكون العبـد والجلاد يسيران في الطريق يرتجف العبد فجأة ويصيح بالجلاد :

« انتظر أرى شيئا . . . آخر . . . في الظلام . . .

الجلاد : ماذا ترى ؟ . . .

العبد : غمام أخضر . . . طائف . . . هناك . . .[2].

هـذه الكلمات تـوحي لنا بـأن العذراء قـد أزهقت روحهـا دون أن يشير المؤلف إلى ذلك صراحة ، فالموقف لم يتم عرضه في كلمـات منطقيـة واضحة ، وإنما ركز أساسا على الحدس . بحيث نستشف الموقف الدرامي من خلال كلمة « الغمام الأخضر » وارتجاف العبد وخوفه نتيجة إحساسـه الباطني بالمأساة دون أن يدركها كحقيقية واقعة .

والمذهب الرمزي كما نعلم قائم أساسا على رفض الفكـرة القائلة أن العقل الواعي هو كل شيء ، وأننا بواسطته نستـطيع تفسـير جميع مـظاهر الكـون ، وإنما يـرى أن الوجـود ملىء بـالأسرار والقـوى الخفية التي تحكم تصرفات الإنسان وتوجهه دون أن يستطيع لذلـك مقاومـة . وعلى أسـاس

---

(١) توفيق الحكيم، شهرزاد، ص ٣١ - ٣٢.
(٢) نفس المصدر، ص ٣٦ - ٣٧.

هذا المفهوم فإن البناء المسرحي عند الرمزيين لا ينبغي أن يقوم على أساس التحليل المنطقي للأحداث ،أو التحليل النفسي لدوافع الشخصيات، وإنما يجب أن يقوم على الإيحاء وعلى الكشف الحدسي لأبعاد الشخصيات والأحداث . وكما يقول (ميترلينك) : « إن في الإنسان مناطق كثيرة أخصب وأعمق وأكثر أهمية من مجال المنطق والعقل »[1]. ولذا كان لزاما على الكاتب المسرحي أن يخاطب هذه الناحية العميقة الغامضة في الإنسان . وطبقا لهذه الفكرة فإن تطور الأحداث في مسرحية « شهرزاد » ومسرحية يلياس ومليزاند ينبع أساسا من البناء الداخلي للمسرحية ، والذي يرتكز بدوره هو الآحر على اللغة . فللكلمة هنا الدور الأول بحيت تصبح هي المعنى والمبنى ، إنها مرادف للفعل نفسه وليس شرحا له أو تعليلا . كما أنها الاداة الوحيدة التي تنقلنا من موقف إلى آخر .

فالأحداث في هاتين المسرحيتين تربطها علاقات غير منطقية ، وغير محددة وهي تعتمد في ترابطها على الإيحاء ، والكاتب في ذلك شديد الاحتراس والتركيز ، وقد يكمن المفتاح الذي يقودنا إلى فهم هذا البناء في عبارة أو لفظة . فلفتة حاطمة يصبح للعبارتين السابقتين « ساعة الظهيرة » في مسرحية (ميترلينك) و « الغمام الأخضر » في مسرحية (الحكيم) اللتين هما عبارتان بسيطتان للغاية ـ قوة درامية هائلة . فقد كان ترددهما مرتين فقط بطريقة خاصة كافية لتوليد الادراك الرمزي لدينا ، وخلق جو يشبه الحلم ويحفه التوقع وبذلك تطرد الحركة المسرحية وتزداد عمقا دون التجاء الكاتب إلى اصطناع عقدة بواسطة مجموعة من الأفعال .

وبمثل هذه الطريقة في الاستعمال الدقيق الخاص للعبارات والألفاظ في المسرح الرمزي ، يحطم المعنى المحدود المحسوس المنطقي للكلمة ، وتستدعى معان أخرى . وبذلك تلعب الكلمة دورا أساسيا في تطور الخط

(١) Maurice Maeterlinck, Le Tresor des humbles, p.201.

الدرامي . فكلمة « الظهيرة » بعد أن كانت إشارة واقعية محدودة تتحول بلباقة الفنان وحاسته الفنية الدقيقة في الصياغة والتركيب ، إلى مغزى تنبع منه مجموعة من العلاقات الدرامية ، وذلك حين تخضع هذه الكلمة لنظام واع دقيق حرص فيه على تجاوز دلالتها الاشارية المحدودة ، لتصبح مفهوما نفسيا يعيد إلينا ذكرى ما . ومثل هدا التكنيك يؤدي عددا كبيرا من الوظائف الدرامية في المسرحية الرمزية .

والناحية الأخرى التي تتشابه فيها المسرحيتان هو التركيز على النفس الإنسانية وأعماقها الواعية واللاواعية ، والتعبير عنها بطريقة رمزية تتسم بالكشف والتجسيد ، ففي المسرحيتين يربط كل من الكاتبين بين أهواء الإنسان ونزعاته ، وبين كل ما هو مظلم . في مسرحية « شهرزاد » تقترن النزعات الجسدية بالسواد والظلام مجسدة في العبد الذي تطغى عليه الرغبة الجسدية والذي لا يطهر إلا ملتفا بالظلام ، كما أن رغبة شهرزاد في العبد لا تحيا إلا في الظلام كما سبق أن رأينا . وبالمثل فقد رمز (ميترلينك) إلى الشهوات الإنسانية وأهوائها بسراديب القصر المظلمة التي هي « سلسلة من كهوف عظيمة يعلم الله أين تنتهي ، والقصر كله قائم على هذه الكهوف »[1] .

والنقطة الثالثة التي تتشابه فيها المسرحيتان هي استخدام بعض المواقف التي تبدو لأول وهلة أنها لا معنى لها ولا تتسق مع مجموع الأحداث بينها يكمن معناها في علاقات خفية إيحائية رمزية .

ففي مسرحية شهرزاد عندما يعود شهريار والوزير من رحلتهما ويدخلان خان أبي ميسور يشير الوزير إلى إحدى القاعات قائلا : « انظر إلى القاعة الأخرى ما بالهم مسندين إلى حائط الدار هكذا ! . . . لا شيء والله أشبه حقا باعجاز النخل الخاوية من هؤلاء الآدميين ! . . . » .

---

(١) موريس ميترلينك، بلياس وميليزاند، ترجمة د محمد غنيمي هلال، ص ١٦٦ .

فيجيبه **شهريار** : نعم الهاربون من أجسادهم ! . . . »[1].

مثل هذا الموقف نجده أيضا عند ميترليك ، فعندما يذهب پلياس وميليزاند إلى الكهف بحثا عن الخاتم الذي فقداه هناك ، يجدان في مدخله « ثلاثة فقراء شيوخ ذوي شعور بيض جالسين بعضهم بجانب بعض ممسكا أحدهم بالآخر ، نائمين متكئين على جانب من صخرة »[2] هؤلاء الشيوخ لا نعلم عنهم شيئا سوى أنهم يواجهوننا بمنظرهم ذاك عند مدخل الكهف كما واجهنا في خان أبي ميسور مجموعة من الأدميين مستندين إلى الحائط ، لا نعلم عنهم سوى ما يقوله شهريار من أنهم الهاربون من أجسامهم . ولعل الفقراء الثلاثة عند (ميترلينك) هم رمز لپلياس وميليزاند وجولو الذين جمعهم القدر في مأساة واحدة . وكذلك الآدميون المستندون إلى الحائط في مسرحية الحكيم هم رمز لما سيؤول إليه شهريار . إذ أنه حاول أن يهرب من جسمه فطاف الأرض لكنه عاد إلى النقطة التي خرج منها ، وكأنه لم يتحرك أبدا ، كما حاول أولئك الادميون الهروب من أجسادهم بتعاطي المخدرات ، ولكن سيقانهم بقيت مزروعة في الأرض وأجسادهم مسندة إلى الحائط .

مثل هذه المواقف أو بالأحرى المناظر التي لا تعتمد على منطقية الأحداث نجد مثلها كثيرا في المسرحيات الرمزية وخاصة عند (ميترلينك)، وهي تعتمد في اتساقها مع الأحداث على قوة الإيحاء ودلالتها الرمزية ، وعلى الإدراك الحدسي . ولو حدث أن وجد مثلها في المسرحية الواقعية التي تتسلسل فيها الأحداث المختلفة تسلسلا سببيا لتؤدي إلى نتائج ملموسة ، لاعتبرت زائدة لا دور لها في مجموع الأحداث

---

(١) توفيق الحكيم شهرزاد ص ١٢٠ .

(٢) موريس ميترلينك پلياس وميليزاند، ترجمة د. محمد غنيمي هلال، ص ٥٠ .

والمواقف أما في مثل هذه المسرحيات فهي جزء لا يتجزء من البناء الدرامي لا يمكن الاستغناء عنه .

وفي نهاية المسرحيتين يركز الكاتبان على غموض الكون ، وغموض الإنسانية وعجز الإنسان عن فهم الوجود وادراك سر الحياة الإنسانية وما يصادفها من حوادث . وهي فكرة كانت إيقاعاتها تتردد بشكل أو بآخر طوال المسرحيتين إلى أن تتجمع خيوطها في النهاية في رؤية شاملة تضفي على الوجود الإنساني هذه الصبغة المأساوية . وقد انتهى شهريار ، إلا أن شهرزاد تنعاه بهذه العبارات التي قد نستشف منها استمرارية الحياة وتجددها ، وفي نفس الوقت توحي بتكرار المأساة وبأن الإنسان يحمل قدره في ذاته .

« خيال شهريار آخر الذي يعود . . . يولد غضا نديا من جديد اما هذا فشعره بيضاء قد نزعت !. . »[1].

وتنتهي مسرحية ميترلينك بهذه الألفاظ التي توحي بدورها بمأساة الإنسان الأبدية وبأنه يولد ويموت دون اختيار أو معرفة للأسباب :

أركيل : . . . . كانت مخلوقا صغيرا غامضا مثل كل الناس . .

ها هي ذي أمامنا كما لو كانت الأخت الكبرى لطفلها . . . تعال تعال يا الهي !. . لن أفهم من الأمر شيئا أنا أيضا . . . فلنتصرف . تعالوا ينبغي ألا تبقى الطفلة في هذه الحجرة . . يجب أن تعيش الآن بدل منها . . تعيش بدورها هذه الطفلة المسكينة »[2].

وعلى الرغم مما يمكن أن نستشفه من هاتين النهايتين وخاصة عبارة

---

(١) توفيق الحكيم: شهرزاد، ص ١٦٠

(٢) موريس ميترلينك، پلياس وميليزاند، ترجمة د. محمد عيمي هلال ص ٢١٩.

الحكيم من الإيحاء بالأمل في حياة جديدة على أساس فهم جـديد يبعث في النفس بريق الأمل والاطمئنان ، ويدعو إلى الإيمان بـالحياة والتفـاؤ ل مثلما رأى بعض النقاد »[1]. لا يمكن إغفال تكرار المأساة التي تبدو في عبـارات شهرزاد السابقـة أكثر وقعـا ، وأعمق دلالة ، وخـاصة حـين تستدعى إلى أذهاننا قول شهريار : « انا لا نسير . . لا نتقدم ولا نتأخر ، لا نـرتفع ولا ننخفض . . . إنمـا نحن نـدور . . . كـل شيء يـدور ! . . . تلك هي الأبـدية . . . يـالها من خـدعة ! . . نسـأل الطبيعـة عن سـرهـا فتجيبنـا « باللف والدوران »[2]

ومس هنا فإن شهريار الآخر الذي سيولد غضـا لن يكون الا نسخـة متكررة من شهريـار الأول . ومع كـل هذا لا يمكن أن نـرجح معنى عـلى آخر وإنما تتشكل الرؤ ية الكلية الدرامية من خلال تداخل هذين المستويين من المعنى . فالحكيم يمزج هذا المعنى بذاك ليكشف في عمق عن ازدواجية الحيـاة ، ويعبر بصـدق عن علاقـة الإنسان بـالكون التي يسـودهـا اللبس والتضارب والغموص . وهذا التناقض والمفارقة في الاحسـاس بين الأمـل الـرغيب والقلق الرهيب ، وبـيں الاستمـرار والانتهـاء ، وسعى الإنسـان الحثيث الـذي لا يهدأ وتخبـطه الموجـع الأليم بين هـذا وذاك يقدم لنـا ولا شك الصورة الحتمية لوضع الإنسان في الكون . كما أنه يعبر تعبيرا صادقا عن رؤ ية الحكيم المزدوجـة التي تعكس كلا من إيمـانه بحـرية الإنسـان ، وبحثه الدؤ وب في هـذا الكون عن معنى الحيـاة ، ومعنى الكون ، وبؤس الإنسان كذلـك ، وهو يحـاول يائسـا أن يحيط بالمـطلقات في كـون شديـد الغموض ومليء بالأسرار .

تلك هي أهم النقـاط التي تأثـر بها الحكيم بميتـرلينـك ، وهي في

---

(١) د. عزالدين اسماعيل، قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص ٢٦٨ .

(٢) توفيق الحكيم، شهرزاد، ص ١٥٠ .

أغلبها وسائل ادائية في الأسلوب من شأنها الإيحاء لا التقرير .

والنقطة الأساسية المشتركة في موصوعيها ، فإنهما قد ركزا على المنبع الأصلي لوجود الإنسان وعلاقته بالكون ، دون الالتفات للظروف الخارجية المحيطة به . ومن ثم كان المجهول لديهما هو المحك الأساسي الذي تنبع منه مأساة الإنسان الداخلية ، وقلقه الوجودي هو المحور الأساسي للمسرحيتين . ولكن رؤية توفيق الحكيم لعلاقة الإنسان بهذا المجهول تختلف عن رؤية ميترلينك لها .

فالحكيم يجعلنا على عتبة هذه الأجواء المجهولة ، ويقودنا إلى كوة صغيرة تطل بنا على هذا العالم الغامض الغريب بقدر محدود ، ويولد فينا الاحساس بالاستزادة وحب المعرفة والتأمل ، حين يجعل أبطاله يبحثون وينقبون في هذا المجهول بغية إدراكه . فشخصياته تبدو في صراع دائم للبحث عن الحقيقة وتخطي المجهول ، بحيث تغدو الأسرار الخفية شيئا تهفو النفس إلى استكشافه لتحقق بذلك حريتها الأبدية . وهذا يتفق مع مفهوم الحكيم للإنسان والكون . فالإنسان عنده « ليس صاحب السلطان الا وحد ولا هو حر مطلق الحرية ، وإنما تنبع عظمته من نضاله الباسل في سبيل الانتصار في حرب مستحيلة ضد القوى غير المرئية المسيطرة على مصيره[1] ولذلك فإن شخصيات الحكيم تناضل هذه القوى التي تعترض طريقها لتحقق انتصاراً ولكنها تسقط في نهاية الأمر .

أما ميترلينك فإنه ينقلنا إلى عالم غريب ، إلى بقاع مجهولة يلفها الضباب ، إلى أجواء مليئة بالأسرار والمتاهات ، يتيه المرء في ظلالها وسراديبها وغاباتها الكثيفة المظلمة وشخصياته ـ فعلى العكس من

---

(١) Tewfick El Hakim, Pour Notre Terre, Traduction Française, F Moussalem et A. Adopol, introduction par Alexandre Papadopoulo, p.21.

شخصيات الحكيم التي تبحث عن هذا المحهول لتعرفه ـ تعكس هذا المجهول نفسه ، حيث تبدو تائهة في هذا العالم المبهم ، خاضعة لقوى مجهولة لا ندركها ، تحركها نحو مصيرها دون أن تبدي أية مقاومة أو محاولة لفهم ما يجري حولها ، وهي تستسلم للمجهول استسلاما كليا وكأنها تسير إلى مصيرها كما يسير النائم في الحلم أو كما يقول (Brenetiére) يجعل شخصياته ضحايا الأقدار غير الواعين أو بالأحرى مساعديه غير المسؤ ولين[1].

٣ ـ البناء الرمزي في مسرحية « يا طالع الشجرة »

مقارنة بينها وبين مسرحية « الكراسي » للكاتب « يوجين يونسكو »

لجأ توفيق الحكيم في هذه المسرحية إلى استخدام أسلوب يختلف نوعا ما عن الاسلوب الذي اتبعه فيما سبق من مسرحياته ، فقد جنح اسلوبه إلى التعقيد والإغراب ، وفقد الرابط الواصل بين الاحداث منطقيا . وأصبح يحمل كثيرا من خصائص مسرح اللامعقول وسماته . إلا أن هذا لا يعني مطلقا ، أن هناك طفرة ، أو تغيرا كليا في مفهوم توفيق الحكيم الفكري أو الفني فقد عادت نفس اهتماماته السابقة وتطلعاته الميتافيزيقية ، بشكل أكثر حدة ، وبصورة أقرب إلى الاسلوب التجريدي الرمزي حين أتاحت له هذه التجربة الجديدة أن يعمق مفاهيمه عن الكون ، والحياة ، والإنسان ، وأن يطور من وسائله التكنيكية وينطلق في رمزيته ألى أبعد حدود التجربة والتعقيد .

يبدأ توفيق الحكيم مسرحيته « يا طالع الشجرة » بحادثة اختفاء الزوجة . وهي بداية صحيحة ومعقولة ، تضعنا وجها لوجه أمام حدث

(١) Jaque Robichez, Le symbolisme au théâtre, p 83

مسرحي حقيقي . لكن هذا الحدث لا يلبث بعد ذلك أن يدخل في عالم اسطوري ، حين يتجاوز كل الحقائق المادية الواقعية وحين يخضع الفعل المسرحي لنظام مخالف للتقاليد المسرحية . فما تلبث الزوجة أن نراها أمامنا ، فهي حاضرة غائبة ، في نفس الوقت . وكلما تقدمنا في المسرحية ازداد هذا الخلط ، وفقدنا الخيط الواصل بين الاحداث منطقيا . فنحن في حالة انتقال مستمر بين اللامعقول ، والعودة إلى الواقع ، ذلك أن هذه المسرحية لا تخضع في بنائها للتقسيم التقليدي المعروف في المسرحية ، وإنما تستفيد من الفن السينمائي ، حيث تخضع لتوالي اللوحات ، أو المشاهد دون ترتيب زمني .

ولعل القارىء لهذه المسرحية ، يتساءل أحيانا ما الذي يجعلنا نواصل قراءة المسرحية ، ويشدنا إليها ، ما دام الخط الرئيسي الذي ينتظم الأحداث في سلسلة منطقية ، ويجعل القصة تتحرك في الزمن غير موجود ؟ والواقع أنه على الرغم من افتقادها لهذه الميزة التي قد تعتبر العنصر الأساسي في الأدب المسرحي والقصصي ، إلا أنها لا تخلو من الصفة الدرامية ، والاثارة الديناميكية . فلو حاولنا متلا إعادة بنائها بطريقة تقليدية وتخيلنا أحداثا محبوكة ، لا يبقى أمامنا شيء يمكن أن نبني على أساسه شيئا . فالتداخل الغريب في الزمان والمكان يشكل عنصرا أساسيا في البناء الدرامي لهذه المسرحية ، وهو أمر ينسجم غاية الانسجام مع المعنى الكلي للمسرحية ، وليس مجرد صدفة . وقد استخدم توفيق الحكيم هذا العنصر في مرحلة مبكرة من المسرحية ، حين استبدل بالوسيلة التقليدية لابراز الماضي بواسطة الحوار فقط وسيلة تجسيدية وذلك حين جعل هذا الماضي حيا أمامنا ، بأشخاصه ، وأحداثه وملابساته ، وذلك بتجسيده موقفين في لحظة واحدة . وهذان الموقفان هما : موقف المحقق الذي يباشر التحقيق مع الخادمة بشأن غياب سيدتها وهو موقف ينتمي إلى الحاضر . والموقف الثاني : هو الذي ظهرت فيه الزوجة والزوج وهما

يتحدثان أمام الخادمة والمحقق . وهو موقف ينتمي إلى الماضي ، وسيصبح منذ الآن جزءا من مشهد مسرحي :

المحقق : أهما إلى هذه الدرجة ؟ . .

الخادمة : نعم . . في غاية الوفاق . . أتريد أن ترى بعينيك كيف يعيشان ؟ . .

المحقق : بالطبع أريد . . . لكن كيف يتسنى لي ذلك ؟ . .

الخادمة : الأمر بسيط . . انظر هناك وأنت تراهما . .

المحقق : أين ؟ . .

الخادمة : (تشير بيدها) هناك . . في هذا الركن . . قرب النافذة المطلة على الحديقة . . ها هي ستي بهانه في ثوبها الأخضر الذي لا تغيره . . تجلس على كرسيها المعتاد . . « تظهر بالفعل عندئذ . . وهي في نحو الستين شعرها أشيب ، وثوبها أخضر تحمل كرسيها وتجلس عليه . . وتأخذ في شغل الابرة تنسج ثوبا . . » .

الزوجة : (تلتفت إلى حيث يفترض وجود النافذة) .

اطلع يا بهادرا . . اترك شجرتك الآن وادخل . . الجو رطب . . . [1] .

هكذا يستمر الحوار بين الزوج والزوجة أمام المحقق والخادمة اللذين وقفا يتفرجان ، ويعلقان على الحديث أحيانا . والموقفان يمتلان معا وفي آن واحد ، وهما متداخلان تداخلا يجعل منهما نسيجا واحدا ، يصعب

---

(١) توفيق الحكيم مسرحية يا طالع الشجرة، مكتبة الآداب القاهرة، ١٩٧٦، ص ٤٢ ـ ٤٣ .

فيه التمييز الكامل بين العناصر التي تنتمي إلى الماضي والعناصر التي تنتمي إلى الحاضر . وتوفيق الحكيم يستعين بهذه المعطيات المتشابكة في تجسيد أبعاد الرؤ ية « مجاوزا في ذلك منطق الواقع الخارجي الذي يخضع ترتيب الأحداث فيه لعاملي الزمان والمكان » وفي مرحلة متقدمة من المسرحية ، نجد هذا التداخل في الزمان والمكان يبدو أكثر تعقيدا ، وخروجا عن المألوف حين يتجاوز الماصي والحاضر إلى التنبؤ بالمستقبل . وهذا الحوار بين الزوج والدرويش يوضح هذه الناحية :

الزوج: لماذا تتهمني بقتل زوجتي؟

الدرويش: لست أتهم . . إني أرى؟

الزوج : ترى أني قتلتها . .

الدرويش: إن لم تكن قتلتها . . . فستقتلها . .

الزوج: ترى ذلك؟

الدرويش: نعم . . .

الزوج. ولماذا لم تخطرني برؤ ياك هذه عندما تقابلنا في القطار؟

الدرويش: لم أكن قد رأيت ذلك بعد . . .

الزوج: ولكنك رأيت لي ضاحية الزيتون والشجرة والزوجة؟

الدرويش: نعم رأيت ذلك . .

الزوج: ولم تر القتل؟

الدرويش: لم يكن القطار قد وصل بي إلى حيث أرى أبعد مما رأيت . . .

الزوج: أي قطار؟

الدرويش: قطاري . . .

الزوج: أنك تخلط يا سيدي الشيخ . .

الدرويش: إني لا أقول إلا ما أرى . . . وإذا رأيت فإني أقول . .

الزوج: ولماذا أقتل زوجتي؟

الدرويش: اسمع لي . هذا ما لا شأن للشاهد بالاجابة عنه. . .
إن الاسباب الدافعة إلى ارتكاب الجريمة يمكن أن توجد في كل وقت. .
وعلى كل صورة. . .

الزوج: إني أحب زوجتي. . .

المحقق: وتحب الشجرة أكثر منها. . .

الزوج: إنها لم تكن تشكو ذلك. .

المحقق: ولكن الشجرة كانت تشكو من قلة الغذاء. . .

الزوج: ماذا تعني؟

المحقق: أنت الذي كان يقول ذلك منذ حين. . .

الزوج: لست أفهم ما ترمي إليه(1).

هذا الحوار قد يبدو لأول وهلة خلط لا معنى له، إلا أن النظرة الممعنة فيه ستكشف أن الحكيم لم يغفل أبدا العناصر الفعالة التي توجد التكامل بين الظاهر الواضح الذي يمثل الخلط والهذيان واللامعنى، وبين الخفي الباطن الذي يمثل قوة معنوية مشحونة بالدلالات الرمزية وكان ذكر بعض العبارات على لسان المحقق مثل: «إنك تحب الشجرة» أو عبارة «إنها تشكو من قلة الغذاء» كافيا لاعطاء الاحساس بوجود علاقة غامضة بين «الشجرة» و«الزوجة». ومع أنها تثار بصورة جزئية في هذا الحوار، وبطريقة غامضة، ومبهمة، ومغزاها لم يتضح لحد الان، إلا أنها قد تمثلت فيها القوة الدرامية التي تدفع العمل الفني إلى الحركة، والنمو. وما سيأتي بعد ذلك من مواقف وإيحاءات سيؤكد هذه الصلة بين «الزوجة» و«الشجرة». فهي علاقه تناقض قائمة في ذهن «الزوج» وشعوره، وليس خارجهما. ومن ثم ينبغي النطر إلى هذا الحوار باعتباره يعكس اعماق هذا «الزوج» شعوره ولا شعوره حيث يمتزج الماضي بالحاضر والمستقبل. فهو

---

(1) توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ص ٩٦ ـ ٩٧.

أشبـه ما يكـون باستحضـار الذكـريات عن طـريق التـداعي المعـروف في الـرواية حـين يقدم المـاضي والحاضـر والمستقبل في لحـظة واحـدة. ولعـل استخدام توفيق الحكيم للدرويش في هذا البناء كله له مغزاه، فـالدرويش يرتبط في الاذهان بمعرفة الغيب، وكشف الستار عن المستقبل، إلا أن هذا الدرويش من ناحية أخرى ليس درويشا حقيقيا، وإنمـا هو درويش يسكن في أعماق كل انسان ويعبر عن أحلامه، ورغباته المكنونة، فهو هنا صـوت «الزوج» الداخلي الذي نراه في المسرحيـة ذات الشكل التقليـدي يطل من خلال الحوار احيانا «يبرز لنا كـل الهواجس والخـواطر والافكـار المقابلة لمـا يدور في ظاهر الشعور والتفكير «لكن استخدام توفيق الحكيم لهذا الصوت لم يكن وفقا للمنهج التقليدي، وإنما أصبح الحوار الداخلي حـوارا خارجيـا مجسدا في شخصية حقيقيـة، ويمثل جـزءاً من مشهد مسـرحي هكذا يـطفو الحوار الداخـلي على السـطح، ومن ثم تتداخـل الأزمنة والأمكنـة وتزدوج الشخصيـة. فإذا كـان توفيق الحكيم قـد استغل علم النفس في مسـرحيـة «بجماليون» وتوسل في ذلـك بالاسـطورة وما تقـدمه لـه من رموز في هـذا المجـال، فإنـه شاء في هـذه المسرحيـة أن يخلق رموزا خـاصة لا شـأن لهـا بالاساطير القديمة، ولكنه عمقها إلى درجة أصبحت لها فيها قـوة الاسطورة نفسها. فالدرويش هنا هو رمز للاوعي بهادر ورغباته المكنونة، وهـذا يشير إلى أن العقل الباطن أو العالم الداخلي يمارس سلطتـه بشكل مستمـر، وأن الغـرائز والـرغبات المكبـوتة الغـامضـة في لاوعي الشخصيـة، لهـا دورهـا الفعال، وهي العامل الجوهـري في توجيـه تصرفـات الشخصية، كـما كان الـرمزيـون يعتقدون وهم متـأثرون في ذلـك بعلم النفس الفـرويـدي[1]. لـذلك فـإن الفعل الـذي تنبأ بـه الدرويش وأسنـده الى «بهادر» وهـو قتل زوجته، يتحقق بالفعل في مرحلة أخيـرة من المسرحيـة، وهو مـا يؤكد أن تلك كـانت رغبته في أعمـاقه الـلاواعية، وإنمـا لم تطف فقط عـلى ساحـة

(١) د. درويش الجندي، الرمزية في الادب العربي، ص ١٠٢.

شعوره. فالعالم الداخلي يجابه الاشياء بشكلها العاري بينما المنطق والعقل يحاول أن يلفها في إطار من التبريرات. وقد استطاع توفيق الحكيم بهذا الشكل التجريدي الذي يتداخل فيه الزمان والمكان والذي يخرج عن إطار الواقع والمنطق والعقل، أن ينفذ إلى باطن الذات الانسانية ويسبر أغوارها، ويزيح النقاب عن عالم اللاشعور الذي تتصارع فيه ضروب من النزعات والأحلام فالعناصر المتقدمة كلها تتضافر وتتآزر على جعل المشاهد التي تشكل حدثا يمتد في خط واحد، بنية متفاعلة تتحرك في وحدة درامية متكاملة.

وإذا كان الحدث في هده المسرحية لا يتخذ مسارا واحدا ولا يخضع لمفهوم وحدة الزمان والمكان، فإن التشخصية نفسها، لا ملامح لها، ولا أبعاد وفقا للمنهج التقليدي المعروف، وإنما تعرف هذه التشخصيات بأشياء خارجة عنها «الزوجة» ببنتها التي لم تولد ولن تولد، والزوج بشجرته والسحلية فالحوار الذي يدور بين المحقق والخادمة في بداية المسرحية على الرغم من التواء لغته وامعانه في الخلط يقدم لنا مع ذلك ـ وفي مرحلة مبكرة حدا ـ العناصر الاساسية التي تتضافر على خلق البديل لابعاد الشخصية غير المحددة هنا.

المحقق: نعم.. ما تلاحطينه أنت شخصيا عليها.
الخادمة: كل عقلها في بنتها..
المحقق: وسيدك؟.. بهادر أفندي؟.. ما رأيك فيه؟..
الخادمة: كل عقله في شجرته[1]

وهذا الحوار على الرغم من أنه بسيط ولا معنى له في الظاهر، يقدم العناصر الاساسية التي ينبني عليها هذا النسق التشكيلي المتداخل كما

---

(١) توفيق الحكيم، مسرحية يا طالع الشحرة ص ٣٩

أنه يكتظ بالاشارات والرموز التي قد لا نستطيع إدراك دلالتهـا في حينها، ومع ذلك يتشكل اساسـا متينا يسـاعد عـلى تنمية المعنى وتعميقـه. وبتقدم المسرحية يطّرد هذا التداخل ويزداد تعقيدا. فالحوار بين الزوج والـزوجة، يقدم لنا مزيدا من الغموض والاضطراب في منـطق الاشياء فبينـما يتحدث الزوج عن الشجرة، نجد الزوجة تتحدث عن البنت والحوار يتصل بينهـما على هذا المنوال:

الزوجة: (تلتفت الى حيث يفترض وجود النـافذة) اطلع بهـادرا . اترك شجرتك الان وادخل.. الجو رطب..

الزوج: (وهو يدخل حاملا أدوات الحديقة) أعـرف.. عندمـا تبدأ الرطوبة في الجو تدخل الشيخة خضره مسكنها.. لكن الذي لا أعرفه هـو أن الرياح اليوم ساكنة، ومع ذلك تسقط بعض ثمار الرتقال.. مـا الذي اسقطها؟..

الزوجة: (وهي مشغولة بأعمال ابرتها) أنا التي اسقطتها... كانت أول ثمـرة... وأنا أسقـطتها بيـدي.. لم يكن وقتئذ يـريـدهـا. بسبب الفقر.. لم يكن قد اشتغل بسمسرة الأراضي في هـذه الناحيـة المقفرة... يومذاك... قال لي: اصبري... لا تربكيني بالخلف..

الزوج: (وهو ينظف أدوات الحديقة) وهذا هـو الذي يـربكني حقا أن تكون الرياح اليوم ساكنة، ومع ذلك..

الزوجة: ومع ذلك سمعت كلامه وفعلتها[1].

من خلال تداخل هدا الحوار، واللبس الذي يحـدثه هـذا التداخـل تبرز أمامنا عدة متناقضات، وهي تكون العناصر الاساسية التي تتحرك من خلالها الطبيعة الدرامية في هـذا العمل الفني.. ذلـك أن المعنى لا يتحقق

(١) توفيق الحكيم، مسرحية يا طالع الشجرة، ص ٤٣ ـ ٤٤.

من خلال الاحداث الخارجية ولكنه يتحقق من خلال هذا التداخل والتركيب التشكيلي، فالحوار الذي يدور بين الزوج والزوجة لا يخضع للمنطق أو الواقع الخارجي «وإنما يخضع لمنطق الاشياء كما يجدانها مطبوعة في ذهنيهما وكائنة في مشاعريهما»[1]. لقد كان هذا الحوار يجري على مستوى اللاوعي لكل منهما، فبينما كانت الزوجة تتحدث عن الطفلة التي اجهضتها منذ سنين، نجد الزوج مشغولا بالحديث عن الشجرة واشفاقه عليها من أن تضر بها الرياح التي تسقط ثمراتها وهي لا تزال في طور التكوين.

وقد يثير هذا التقابل بين البنت والشجرة، لأول وهلة إحساسا لدينا بعدم التفاهم بين الزوجين وأن كلا منهما يعيش في عالمه الخارجي بعيدا عن الآخر - ففي حين يسمع هو جرس المحطات وجلبة الركاب وضجيج القطارات، يتردد في سمعها هي صدى «حفلة السبوع» بكلماتها وضجيجها ودق الهون. وكل هذه العناصر خارجية نسمعها نحن ايضا، إلا أن هذا التقابل نفسه يحمل في ذاته العناصر الفعالة التي تذيب التناقض الخارجي لتوجد نوعا من العلاقات الخفية بين هذين الشيئين وتجعلنا ندرك الجوهر الذي يجمع بينهما، ويحيلهما إلى مغزى. فهما في حقيقة الأمر وجهان لشيء واحد، وعلى ذلك فإن القيمة الرمزية تكمن في هذا التقابل.

يستمر الحديث عن البنت من قبل الزوجة، وعن الشجرة من قبل الزوج، ويصل مرحلة من التداخل بينهما تزيد الأمور غموضا واضطرابا في منطق العقل، حين يدخل عنصر آخر (في هذه المرة) طرفا في الحوار، وهو: «السحلية» وذلك عندما تتحدث «الزوجة» عن الثوب الاخضر الذي تنسجه لبنتها فيسترعي هذا الاخضرار لدى «الزوج» صورة

---

(١) العبارات الموضوعة بين قوسين مقتبسة من كتاب قراءة الرواية للدكتور محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤، ص ٩٦.

السحلية ذات الاخضرار الابدي. والاخضرار يغدو قيمة رمزية مشحونة بالدلالة والايحاء، فهو رمز الخصب. وعند هذه النقطة، تبدأ خيوط المعنى في التشكل، ولكن ذلك لا يفصح عنه إلا بصورة غامضة، ومضطربة، فالسحلية التي يكسو جسمها الاخضرار الدائم تجسم من ناحية حلم «بهانه» في الخلق «الاخصاب بالجسد» وتجسم من ناحية أخرى حلم «بهادر» في خلق من نوع مغاير، وهو «الاخصاب بالعقل»[1] فهي رمز الخلق والخصب من أي نوع كان. وهذا المعنى تتجاذبه عدة أطراف ويتمثل في مجموعة من العلاقات. وعلى هذا فإن التقابل بين البنت في ذهن «بهانه» وبين الشجرة في ذهن «بهادر» الذي كان في أول الأمر حادا وغريبا، تضيق الشقة بينهما كلما تقدما في المسرحية ليصبحا شيئا واحدا ينتظم في سياق معنوي جاد :

الزوجة: لقد استرحت الان حقا وأنا أشهد حفلة «سبوعها». . ما رأيك في ثوبها الاخضر. . هذا الذي نسجته لها بيدي؟ . . ألم يكن بديعا على جسمها الصغير. .

الزوج: جسمها الصغير يكسوه دائما هذا الثوب الاخضر. . صيفا وشتاء. . حتى عندما تتجرد الشجرة من ورقها الاخصر تظل هي متألقة في اخضرارها وهي تهبط الى مسكنها في أسفل الشحرة. .

الزوجة: نعم. . نعم ياعزيزي . . ما أجمل «بهية» في ثوبها الاخضر على جسمها الصغير. .

الزوج: إني أراها دائما جميلة في جسمها الصغير المكسو بالاخضرار

(١) د. لويس عوض، دراسات في النقد والأدب، مكتبة الانحلو المصرية، القاهرة ص ٢٤٠.

الـدائم . . وفي عينيها الـلامعتـين بهـذا البـريق العجيب. إنها رائعـة حقـا الشيخة خضرة .

الزوجة : نعم . . . إنها رائعة حقا بنتي «بهية»[1] . .

وإذا تأملنا النسيج الدرامي لهذا الحوار، نـرى كيف يتحقق الطابـع الدرامي والرمزي في هذه المسرحية، فإننا سنكتشف أن هذه المتناقضـات، هي العناصر الاساسية التي يتحقق من خلالها الطابع الـدرامي، والرمـزي فمن خلال عدم التفاهم الطاهـري، والعناصـر المتخللة تكشـف لنا أبعـاد المـوقف. فالشخصيـات والاشياء تتشـابك وتتـداخل في عـلاقات رمـزيـة غامضة والبنت والشجرة والسحلية والزوج والزوجة معا ومـا يقيمه تـوفيق الحكيم بينهما من علاقـات رمـزيـة هي التي تضـع أسس المـوقف والفكـر والشعور، والتلاحم بين هذه العنـاصر المختلفـة هو الـذي يتشكل المـوقف الرمزي والدارمي كله. وطبيعة بناء مسرحية «يا طالع الشجـرة» في مجملها قائمة على هذا الاساس التشكيلي الرمزي، فـالمعنى هنا يتحـدد على ضـوء العلاقات الداخلية وتناسقها وليس على الاحداث الخارجية وترابطها.

ووسط عدم التفاهم هذا، وتشابك العناصر المختلفة، يبـرز في هذه المرحلة التداخل بين الزوجة، والسحليـة، عندمـا يكتشف الزوج اختفـاء هذه الأخيرة. وهذا الحدث الغريب يبدو أغرب من اختفاء الزوجة نفسها، بـل يضفي عليه نـوعا من الغمـوض واللامعقـول حين يـرتبط به. وهـذه العلاقة الجديدة تبدو على جـانـب كبير من الأهميـة لأنها، تمثل في المسـرحية نقـطة الارتكاز لمجمـوعة من العـلاقات الأخـرى، حـين تتـطور في القسم الثاني من المسرحية[2] وتشكل لازمة اساسية يقوم على ضوئهـا مجموعـة من

---

(١) توفيق الحكيم، مسرحية يا طالع الشجرة، ص ٤٨ .

(٢) توفيق الحكيم، مسرحية يا طالع الشجرة، ص ١٤٥ .

المعاني والدلالات الرمزية التي نصبح منذ الان محالا خصبا ومركزا لاهتمامنا فالسحلية تعود بدورها إلى مكانها في الحديقة، بعد ان تعود الروجة من اختفائها وفي نهاية المسرحية يعود هذا التداخل بشكل حاسم ليؤكد هذه الصلة الغريبة، وذلك حين تختفي جثة الزوجة، وتوجد السحلية ميتة وملقاة في الحفرة التي كانت من المفروض أن تضم جثمان المرأة[1]، هذه العلاقات المتداخلة على غير نظام، تبدو محيرة جدا، وغامضة إذا حاولنا فهمها من ناحية المنطق، أو حاولنا إيجاد مبرر لها، ولكنها كاشفة جدا من ناحية البناء الفني والمعنوي في داخل المسرحية لأن السحلية هنا بما تنطوي عليه من مغزى، تجمع كل العناصر التي تبدو متفرقة، ومبعثرة بشكل فوضوي فتعيد تركيبها على نحو جديد وتحدد مسارها ومغزاها. فما من مرة يأتي فيها ذكرها إلا وكان فعالا وخصبا. فهي بمثابة الرمز الذي يستقطب جملة من المعاني ليعيد توزيعها على نحو حديد.

وقد يسعفنا قليلا ما يحيط بـ «السحلية» من ظلال أسطورية إذ أنها قد ترمز إلى «العقل الباطني» الذي يقوم بعملية التطهير النفسي[2]. وقد استغل توفيق الحكيم هذه الدلالة استغلالا دراميا إلا أنه لم يقف عند حدودها. فالسياق لا يشير إلى مثل هذا المعنى فقط وإنما يضفي عليها معان اخرى في كل موقف يستخدمها فيه.

---

(١) نفس المصدر ص ١٩١.

(٢) ذكر الدكتور عبدالمنعم اسماعيل مستندا الى «يونج» أن السحلية التي تعبر في بعض النقوش القديمة عن عنصر الزئبق «الصورة الاصلية للحياة» هي النموذج الاصلي لزوجة «الفيلسوف الاس» أو الباحث عن المعرفة. وهناك شكلان: يمثل الأول كيف تخلقت السحلية في الزئبق والشكل الثاني صورة للنموذج الأصلي الذي يجمع بين السحلية والمرأة المكتملة الانوثة باعتبارهما وجهين لشيء واحد. ومن طبيعة العلاقة بين السحلية والزئبق الذي اعتبره كيمائيو العصور الوسطى «عنصر التطهير» الذي يحول العناصر الرديئة الى ذهب أمكن للسحلية أن تصبح رمزا «للعقل الباطن» مجلة المسرح ع٤٦ سنة ١٩٦٧ ص٤٧ - ٤٨.

ولا شك أن الاسم الذي يطلقه عليها الزوج وهو «الشيخة خضرة» مرتبط في الذهن بمفهوم معين حولها. وهو قد يشير إلى إضفاء نوع من القداسة، والتبرك بها، ومن هنا تصبح السحلية رمز الجانب المعنوي والروحي في الانسان. والتوحيد بينها بهذا المعنى والمرأة التي ترمز بدورها الى الجانب المادي في الحياة، يشير إلى طبيعة التكامل الموجود في الحياة بين الجانب المادي والروحي. ووفقا للسياق الذي يستخدمها فيه توفيق الحكيم في هذه المسرحية حين ترتبط بالشجرة مرة في ذهن «الزوج» وبالبنت مرة أخرى في ذهن «الزوجة» تكتسب السحلية قيمة رمزية غنية باعتبارها تمثل رمز الخصوبة واستمرار الحياة في اعمق معانيها. مثل هذا المعنى لا يمكن استخلاصه في فقرة أو جزء واحد من المسرحية، وإنما ينمو الاحساس به تدريجيا، ويتكون من خلال تداخل المعاني وتفاعلها. وقد وفق توفيق الحكيم في استخدامه لعناصر عديدة متباينة بعضها يتصل بالفولكلور و« المنبع الشعبي » وبعضها بالحياة الواقعية المعاصرة ، وبعضها بقضايا الانسان الذهنية والوجدانية، وأهمها يتصل بأحدث الاساليب الفنية في المسرح الحديث، لتتسق جميعا في خلق هذا العمل الفني المتعدد الطبقات الذي هو أشبه ما يكون بالاسطورة منه بأي شيء آخر.

وقد استعان الحكيم بأشد العناصر فعالية حين ربط ربطا وثيقا بين الحياة المعاصرة أو ما يسميه الدرويش « فلسفة العصر » والجذور البعيدة النائية لحياة الإنسان والتي تمثلت في المقطع الفولكلوري الشعبي الذي يردده الأطفال « يا طالع الشجرة » وفي اغنية حفلة « السبوع » ومنذ استماعنا لمقطع يا طالع الشجرة ـ الذي هو أشبه ما يكون باللحن المميز في القطعة الموسيقية ـ فإن المسرحية تبدو وكأنها تأخذ خط سير يكاد يكون منتظما ، ويكاد المعنى الغامض يتخذ شكلا ، وذلك بفضل الإيحاءات المكثفة التي يقدمها لنا ، وإن كانت كلماته تبدو وكأنها بلا معنى إلا أنها مع ذلك تقدم لنا أساسا فكريا ووجدانيا ، حين تعمل على بعث الذكريات

الغابرة ، ذات الرموز العيمقة المطمورة في عالم اللاوعي ، وفي نفس الوقت يجعل الخط الدرامي يتصاعد إلى غايته باطراد وانتظام لأن كلماته تقدم العناصر الإيحائية التي ترتكز عليها الرؤ ية المعنوية ، بفضل إشعاعها الرمزي الذي يمتد إلى الخلف ، ليلقي الضوء على ما فات من المواقف والاحداث ، ويمتد إلى الأمام ليشمل ما يستقبل منها ، بفضل تلك العلاقة الحميمة بين أعماق « بهادر » والإيحاء والإيقاع اللذين يصدران عن هذا المقطع . فمغزاه الذي يمثل الطموح الإنساني وأحلام الإنسانية يساير ويعمق المعنى الذي يكمن في شجرة « بهادر » والتي ما زالت في هذه المرحلة من المسرحية ، مجرد شجرة عادية ، وما يلبث أن يقدم عناصر أخرى تعمق الاحساس بهذا المعنى ، حين يبلوره على لسان الدرويش وكلامه التنبؤ ي :

المفتش : هل تعرف ماذا أطلب من حياتي ؟

الدرويش : (ينشد) يا طالع الشجرة هات لي معك بقرة تحلب وتسقيني بالملعقة الصيني .

المفتش : يظهر أنك عرفت . . .

الدرويش : العارف لا يعرف . . .

المفتش : إذن لا حاجة إلى الشرح . . .

الدرويش : هناك في ضاحية الزيتون . . .

المفتش : ضاحية الزيتون : . .

الدرويش : هناك سوف تجد . . .

المفتش : أجد ماذا ؟ . . .

الدرويش : الشجرة . . في الشتاء تطرح البرتقال . . وفي الربيع المشمش . . وفي الصيف التين . . وفي الخريف الرمان . .

المفتش : شجرة واحدة ؟

الدرويش : واحدة ككل شيء واحد . . هناك الشجرة والبقرة ، والشيخة خضرة . . .

المفتش : الشيحة خضرة . . .

الدرويش : كل شيء أخضر . كل شيء أخضر[١] . . .

إن كلام الدرويش هنا أشبه ما يكون بالهذيان ، ويمكن اعتبار كلماته من الوجهة المنطقية غير متسقة ، ولا تضيف شيئا إلى الحدث الدرامي ولكنه من الناحية الدلالية ينطوي على إيحاءات رمزية تعطي لبعض الأبعاد الكامنة في التشكيل الدرامي فرصة الوضوح والنمو . فالعلاقة بين السحلية والبنت ، والشجرة ، والزوجة القائمة على غير نظام المنطق والتي تؤلف عالما غير متسق ولا متماسك الاجزاء في أول الأمر ، تتحول بفضل صدى المقطع الذي يردده الدرويش وإيقاعه ، وما يحمله من الادراك الأسطوري والتفاعل الوجداني ، إلى علاقة مثمرة تستطيع أن تستوعب تلك المواقف والمشاعر التي تعرض بصورة قد تضلل العقل ، وتجافي المنطق ، وتلك الجزئيات المتناثرة في غير نظام ، إلى علاقة مثمرة ، لتشكل في نهاية الأمر بناء متماسك الاجزاء في وحدة درامية تنضح بالحياة والمعنى . فالمعاني الكامنة في كلام الدرويش ، والايقاع الذي يحدثه مقطع « يا طالع الشجرة » تتلاءم تماما مع مشاعر « بهادر الداخلية وكوامن نفسه وتتعمق هذه الايقاعات فتتخذ صورة « التعليق المبطن » على عالمه الداخلي ، وأحلامه الغامضة التي لم تبرز بعد إلى ساحة الوعي ، حين يجد

(١) توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ص ٧٨.

صداها في نفسه فينتشي بها ، ويردد كلمات المقطع على هواه غير مراع في ذلك ترتيب الكلمات :

يا طالع التحرة هات لي معك بقرة
يا طالع البقرة هات لي معك شجرة
هات لي معك شجرة هات لي معك شجرة[1]

وتوفيق الحكيم يضرب في هذه المسرحية على الوتر الحساس ، حين يستعين بالمقطع الفولكلوري الذي يعبر عن أشواق الإنسان ورغباته اللاشعورية في الربط بين « لاوعي » بهادر و « لاشعوره » من ناحية وبين « الشعور الجمعي » الذي يشترك فيه الجنس البشري كله من ناحية أخرى . وبالاضافة إلى ذلك فإنه ينطوي على أشد العناصر فعالية من الوجهة الفنية ، إذ يحدث ضربا من الايقاع في جو المسرحية يسهم مساهمة فعالة في تعميق المعنى ودفع الحركة الدرامية إلى الأمام . والايقاع كما يقول « ييتس : « يتميز بقدرته على بعث الذكريات ذات الرموز العميقة هذه الرموز التي تؤلف عالما متميزا من ذواتنا الضيقة وتتسم بطابعها الكلي »[1] وقد كان الرجوع إلى الأساطير الشعبية والتقاليد الفولكلورية من إحدى سمات الأدب الرمزي ، حيث كان الرمزيون يعتقدون أن الأساطير والتقاليد الفولكلورية ، تساعد على الغوص في الطبقات البدائية في حياة الإنسان النفسية ، وتثير لديه مشاعر غامضة حين تكشف عن بعض الحقائق الدفينة في عالمه الداخلي ، وهي تمثل كذلك « الشعور الجمعي » فالرجوع إليها يعتبر بمثابة الرجوع إلى « ذاكرة الاصل » وبذلك يتخطى الفنان الحقيقة الفردية الذاتية إلى الحقيقة الاسمى الشاملة المطلقة[2].

---

(١) توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ص ٧٨.

(٢) د. مصطفى ناصيف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب القاهرة ١٩٧٠ ص ١٣٨

Guy Michaud, Message Poétique du symbolisme, p.405. (٢)

وقد وفق توفيق الحيكم في استخدام هذه السمة الفنية الاصلية لما تنطوي عليه من إيقاع فعال ، ورموز مكثفة ، تضفي على هذا العمل الفني كل قوة وحيوية ، وتجعلنا نستجيب له استجابة فطرية ونحس به احساساً جديا وأصيلا لأنه يخاطب الحقائق الدفنية المنسية في لا شعورنا وأعماقنا . ووفق أيضا حين استخدم شخصية الدرويش في إبراز العناصر المتضادة في شخصية « بهادر » فهو رمز للاوعيه الذي يمثل أحلامه الغامصة ، ورغباته المكبوتة ، مثلما أشرت من قبل . ولكن في المرحلة الأحيرة من المسرحية حين يواجه « بهادر » الدرويش بعد قتل الزوجة ، إنما يواجه ضميره الواعي الحر . وعلى ضوء هذه الدلالة الرمزية يمكن فهم كتير مں المواقف . فالصراع بين بهادر وبين الدرويش في النهاية هو صراع بين جانبين من جوانب شخصية « بهادر » أو بين مستويين من مستويات النفس الإنسانية .

إن الصراع الذي يمارسه « بهادر » لا يختلف عن الصراع الذي يمارسه أبطال توفيق الحكيم في مختلف مسرحياته الرمزية ، فهو صراع داخلي ، والمشكلات التي يواجهونها ليست قائمة خارج ذواتهم ، وإنما متأصلة في أعماقهم ، في تكوينهم . فتجربة بهادر في هذه المسرحية مماثلة لتحربة «شهريار» في مسرحية «شهرزاد» وهي البحث عن الحقيقة أو المعرفة ، ومثلما جرب « شهريار » شتى الوسائل : السحر والقتل ، والرحلة للوصول إلى المعرفة المطلقة ، جرب « بهادر » عدة وسائل : « من المعرفة الحدسية عن طريق الدرويش ، ثم المعرفة التجريبية عن طريق التحقيق حين استعمل طريقة المحقق في القاء الأسئلة ليجلو بها سر غياب زوجته . ثم اتخذ مسلكا عمليا في محاولة منه لانتاج الشجرة التي تثمر كل التمار على مدار العام[1]. ففي القسم الأخير من المسرحية يبدو « بهادر »

(١) د. علي الراعي، مسرحيات توفيق الحكيم الفكرية، الهلال ع٢ فراير ١٩٦٨ ص ١٠٥

أشبه ما يكون « بشهريار » حيث أصبح يؤرقه معرفة المكان الذي كانت الزوجة مختفية فيه ، وتتخذ الزوجة هي الأخرى سمة أشبه ما تكون بسمات « شهرزاد » :

الزوج : بالتأكيد . . . لا بد أن أعرف أين هذا المكان . . . هذا المكان الذي لا سبيل إلى معرفته . . .

الزوجة : ولماذا لا تريح دماغك ودماغي من هذا الموضوع ؟ . . . ألا يكون ذلك أحسن . . .

الزوج : مستحيل . . . الآن مستحيل . . . أتتصورين أن هذا ممكن ؟؟ أن أريح دماغي وأنام وأعمل أو آكل وأشرب دون أن أدير في رأسي هذا السؤال مرات ومرات ؟ . . .

الزوجة : إنك تبالغ . . لست أرى في المسألة أي خطورة ؟ . .

الزوج : ربما الأمر فعلا كما تقولين . . ربما كان غاية في التفاهة . . . غاية في البساطة لكن مجرد إخفائه . . مجرد الجهل به . . أتدركين قصدي ؟ . .

الزوجة : لا .

الزوج : إن مجرد تركي بغير اجابة عن سؤالي البسيط لن يدعني أهدأ . . هل فهمت قصدي الآن[1] ؟ . .

وهذا الحوار تقترب عباراته اقترابا شديدا من الحوار الذي يدور بين شهرزاد وشهريار على هذا المنوال :

شهرزاد : إنك ملك تعس فقد آدميته وفقد قلبه . . .

---

(١) مسرحية يا طالع الشحرة، ص ١٦٠ - ١٦١

شهريار : إني بـراء من الآدمية . . بـراء من القلب . . لا أريد أن أشعر . . . أريد أن أعرف . . .

شهرزاد : تعرف ماذا ؟ . . . ليس ثمة ما يستحق المعرفة . . .

شهـريـار : كـذب ومكـر . . . هـات الجـواب إذن عـما أسـألـك عنه . . . هذا عاية ما أطلب في الحياة[1] . . .

إن المعـرفة التي ينشـدها « شهـريار » و « بهـادر » وبجعـلانها غـايـة الوجود ليست المعرفة السطحية المتـاحة لعقـل الإنسان وقـدراته وإنما هي المعرفة المطلقة الكاملة . وهذا مـا ترمـز إليه شجـرة « بهادر » ذات الثمـار المتعـددة « البـرتقـال في الشتـاء . . المشمش في الـربيـع . التـين في الـصيـف . . الـرمـان في الخـريف »[2] . . فـهي « شـجـرة المعـرفـة المتكـاملة »[3] . وهـذا البحـث المضني من قبـل الإنسـان عن الحقيقـة أو « المعرفة المتكاملة » . هو جزء من طبيعته ، ومن قـدره ، وعلى ذلـك يقتل « بهادر » زوجته بسبب إصرارها على الصمت المطبق أمام تساؤلاتـه الملحة عن الحقيقـة . يقـول بهـادر : « لم استـطع منـع نفسي . هـذا فـوق مقدوري . . هل كان في مقدوري أن أظل طول حياتي أجهل . . . . »[4] .

ومثلما تعيـد هذه المسـرحية تجسيـد مأسـاة « شهريـار » في بحثه عن الحقيقة فإنها تعيد من ناحيـة أخرى مـأساة « بجمـاليون » في صـراعه بـين الحياة والفن ، أو بين الواقع والحلم . وكما يقول الدكتور علي الراعي فهي

---

(١) مسرحية شهرراد، ص ٦٤.
(٢) مسرحية يا طالع الشجرة، ص ١٨٤ .
(٣) د. علي الراعي. مسرحيات توفيق الحكيم المكرية، الهلال ع ٢ فبراير ١٩٦٨ ص ١٠٥
(٤) مسرحية يا طالع الشجرة، ص ١٨٢

أقوى تجسيد درامي فعال لموضوع الصراع بين المرأة والفنان المفكر »[1].

والمرأة هنا لا تعني المرأة بمعناها الوقائعي المحدود وقد رأينا كيف استخدم توفيق الحكيم أشكالا مختلفة من الموازاة والمقابلة والاشارات والعلاقات الدلالية التي تجعل المرأة سواء في مسرحية « بجماليون » أو في مسرحية « يا طالع الشجرة » تتجاوز دلالتها الواقعية لتصبح رمزا للحياة فالفنان يريد أن يتفرغ لفنه وينطلق إلى الآفاق الواسعة الرحيبة ، وأن يتخلص من كل ضرورة ملزمة لكن الحياة بمشكلاتها وتعقيداتها التي لا نهاية لها ، والتي يرمز لها توفيق الحكيم بالمرأة دائما ، تقف سدا منيعا وعقبة كأداة بينه وما يتوق إليه من التحرر وتحقيق الذات عن طريق الفن وقد يكون الفنان في مثل هذه الحالات العصبية من التمزق على استعداد للتضحية بالحياة في سبيل الفن والخلود . وعلى ذلك يرى « بهادر » أن الاكتشاف العجيب الذي يطمح إلى تحقيقه ليس جديرا فحسب أن يقدم له زوجته ثمنا كما فعل « بجماليون » وإنما جدير بأن يقدم له حياته نفسها :

الزوج : الاكتشاف معناه اكتشاف جريمتي . . .

الدرويش : بالضبط . .

الزوج : (مفكرا) يجب إذن أن أقرر . . .

الدرويش : وأن تتخذ قرارك بعد إمعان . .

الزوج : لا داعي إلى الامعان . . قراري جاهز . . ولا رجوع فيه . . ولا شيء يجعلني أخاف أو احجم . . ولو حكم علي بالأعدام . . لأن حياتي بعد ذلك لن تساوي شيئا . .

الدرويش : ما هو قرارك ؟ . . .

---

(١) د. علي الراعي، مسرحيات توفيق الحكيم الفكرية، الهلال ع٢ فبراير ١٩٦٨ ص ١٠٤.

الزوج : أريد الشجرة العجيبة[1]. . . .

ولعل عبارة الزوج : « ولو حكم علي بالاعدام لأن حياتي بعد ذلك لن تساوي شيئا « لها دلالة قوية »، ومعناها يزيح كثيرا من التفسيرات التي تقف عند المعنى السطحي لمسرحيات توفيق الحكيم التي يجمعها محور فكري واحد ، حين نرى في فشل « شهريار » في أن يصبح عقلا خالصا ، وفي حيرة « بجماليون » وتمزقه بين الفن والحياة ، وفي استحالة وصول « بهادر » إلى الاكتشاف العجيب ، يرجع إلى فقدان التوازن في كيانهم الإنساني الذي يقوم على ضرورة التعادل بين الناحية المادية والناحية الروحية ، والناحية العاطفية والفكرية . وهذا التفسير له وجاهته من ناحية ولكنه على شرط أن يقف عند المعنى الظاهري . أما إذا ارتضيناه باعتباره أبعد نقطة يذهب إليها الحكيم في تمثيل رؤيته الفنية ومفهومه الفكري ، فإن هذه الأعمال الفنية ستفقد عنصر المأساة فيها . والذي يتمثل في الصراع القائم بين قيم الواقع الخارجي ، وضرورات الحياة اليومية ، وبين القيم الداخلية القائمة في النفس وأشواق هذه النفس وطموحها . فهذا الصراع عند توفيق الحكيم الزم ما يكون لاستمرار حياة الإنسان وخصوبتها وجعلها ذات معنى وقيمة . وهو يستند في إقامة مثل هذا الصراع إلى مفهوم الرمزيين عن الحياة وموقفهم من الكون والإنسان ، والذي يستند بدوره إلى مثالية أفلاطون ، تلك المثالية التي تنكر حقائق الأشياء المحسوسة ولا ترى فيها غير صورة للحقائق المثالية البعيدة[2]. وبما أن الإنسان جزء من الكون فهو يمثل بدوره هذه الازدواجية ، فإلى جانب الذات السطحية التي يتم من خلالها الاتصال بالأشياء، توجد ذات عميقة هي جوهر الكيان البشري. والرمزيون لا ينكرون بذلك الحقائق المادية

---

(١) مسرحية يا طالع الشجرة ص ١٩٠.

(٢) د. محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار النهضة بالقاهرة (بدون تاريخ) ص ١٠٨

باعتبارها شيئا واقعيا ، ولكنهم يعتقدون أن الحقيقة أبعد من هذه ، لذا ينبغي على الفنان أن يستهدف الحقيقة الجوهرية الأبدية(١) .

وفي إطار هذا المفهوم يمكن فهم كثير من أعمال توفيق الحكيم الفنية ، سواء من ناحية الرؤية الفنية والفكرية ، أو من ناحية البناء الشكلي فهذه الفكرة يعرضها من جوانب مختلفة ويبلورها في صراع شخصياته . يقول في مقدمة « بجماليون » : « ربما لحظ بعض النقاد القراء أن « أهل الكهف » المقتبسة من القرآن و « شهرزاد » المستلهمة من ألف ليلة وليلة و « بجماليون » المنترعة من أساطير اليونان . ليست كلها غير ملامح مختلفة في وجه واحد »(٢) ـ ويمكن إضافة مسرحية « أوديب » و « يا طالع الشجرة » إلى هذه المسرحيات باعتبارها تكون وحدة فكرية معها ـ ويرى الدكتور عز الدين اسماعيل أن هذا الوجه الذي يجمع بينها هو الفكرة وهذه الفكرة يرى أنها تتمثل في التوتر بين الذات والموضوع « ومثل هذا الرأي لا يخرج عن المفهوم الذي أشرت إليه . فالذات لدى الرمزيين هي كل شيء ، لأنها مركز الكون ، ولا حقيقة لهذا الكون إلا من خلال ذات الإنسان ، ولا وجود له إلا بقدر ما تلتقي هذه الذات بالجوهر(٣) .

وتوفيق الحكيم ينحي هذا المنحى في تشكيل هذا « التوتر بين الذات والموضوع » في أعماله الفنية وقد ذهب الدكتور اسماعيل أدهم إلى أبعد من هذا في اعتقاده بأن النزعة المثالية لدى توفيق الحكيم انعكست حتى على حياته الشخصية حيث أنه كان يبتعد عن كل ما يضطره للمس العالم الواقعي . « فهو يهرب من العالم الواقعي ويلوذ بالعالم التجريدي

(١) Guy Michaud, Message Poétique du symbolisme, p 407

(٢) توفيق الحكيم، مقدمة مسرحية «بجماليون» ص ١٦ .

(٣) Guy Michaud, Message Poétique du symbolisme, p 407.

عـالم الأحلام والخيـال »[1] وقد كـانت « اليقظات الـرمزيـة » لديـه نتيجة لتعلقه بما وراء المحسوس »[2]. مثل هذا السياق الفكـري يتأكـد دائما من خلال أبطال مسرحياته ، فهم دائما « يتوقون إلى لقاء الوجود الكامل الذي لا يحده حدود ولا تستعبده حاجة ملحة أو ضـرورة ملزمة »[3] وقـد تمثلت مأساة « بجماليون » في محاولته الشاقة لاستجلاء الجانب الجـوهري الخـالد في ذاته بواسطة الفن . وتجسدت مأساة « شهريار » في صراعه مـع نزعـاته المختلفـة للانـطلاق من كـل قيـد ، وحـدود من أجـل معـانقـة المـطلق ، و « أهـل الكهف » في محاولتهم الخـروج من الزمـان الـواقعي إلى الـزمـان الأبـدي ، و « بهادر » في سعيـه للوصول إلى المعـرفـة الحقـة المتكـاملة عن طريق الفداء والتضحية .

ومع كون هؤلاء الأبطال يفشلون في الوصول إلى ما يـطمحون إليـه لأنه يتعارض مع قدراتهم البشـرية المحـدودة ، إلا أن ذلك لا يجيـز بعض التفسيرات التي ترى أن أبطال الحكيم يضحون بكل شيء في سبيل الهـدف ليتبينوا في النهاية أنهم قد ضحوا أيضا بالهدف[4]. هذا التفسير لا يتفق في واقع الأمر مع المفهوم الفكـري للحكيم ، ولا يتفق مع السيـاق المأسـاوي الذي يتأكد من خلال هذه المسرحيات . وكون المسرحية أو الصراع ينتهي بفشل هؤلاء ليس دليلا على أن مغزى المسـرحية يتمثـل في هذه النهـاية ، فروح المأساة عند توفيق الحكيم يتحقق قبل نهاية المسرحية ونهاية أبـطاله لا تثير لـدينـا أي فـاجعـة ولا تخلف أي أثـر خـلافـا لمـا يحـدث في المـأسـاة

---

(١) د. اسماعيل ادهم، توفيق الحكيم الفنان الحائر، دار سعد للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٤٥ ص ٩٨.

(٢) نفس المرجع ص ١١١.

(٣) د. أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم ص ١٦٨.

(٤) د. علي الراعي، مسرحيات توفيق الحكيم الفكرية، مجلة الهلال ع ٢ فبراير ١٩٦٨ ص ١٠٦.

الكلاسيكية . وهذا يتفق من جهة مع روح الدراما الجديثة بصفة عـامة ، حيث أن البطل الذي يموت في الدرامـا الحديثـة لا يموت كـما هو الأمـر في التراجيديا اليونانية حيث يفجـع البطل وهـو في قمة مجـده ، بل إنه يموت عنـدما تنتهي حيـاته أو تكـاد ولم يعد منـه بقـايـا يمكن أن تعيش[1] . ومن ناحية أخرى فإن هذه النهاية تتم وفقا لطبيعة الأشيـاء وحتمية الضـرورة ، لأن هذه الشخصيات تحمل في ذواتها عناصر الفنـاء ولا بد أن تكـون هذه هي نهايتهم الطبيعية . فعـلى المستوى الـظاهري والـواقعي يرفض الحكيم التأكيد على انتصار جـانـب على آخـر . وهذا يقـودنا إلى أن تـوفيق الحكيم يذهب بنا إلى تأكيد حقيقة غاية في الأهمية والعمق هي : أن التكـامل بـين الجانب المادي والمعنوي ، أو « التوتر بين الذات والموضوع » ضرورة لحيـاة الإنســان الطبيعيــة المحدودة بحـدود الزمـان والمكـان . وذلـك من طبيعـة تكـوين الإنســان وقـدره ، وليس من سبيـل للخـروج عنـه . ولكن عـلى المستوى الدلالي فإن مثل هذا الصراع نفسه الزم ما يكون لاستمـرار الحياة نفسها ، لأنه في حقيقته يمثل جانبا من انتصار الناحية الجوهرية الخـالدة في ذات الإنسان ، وكيانه المحدود . وقد يتخد هـذا الانتصار أشكـالا مختلفة وأوجهـا عديـدة ، فكل عمـل عظيم يقـوم به الإنسـان سواء من النـاحية الفنية ، أو الفكرية ، أو الاكتشافات العملية هو محاولة منه لـلانتصار عـلى عوامل الفناء في ذاته وتطلع منه لتأكيد عناصر الخلود في هذه الذات . وهو يريد أن يخـرج من كيانـه المحدود بهـذه الوسـائل . . وعنـدما تتضـح هذه المجهودات تصبح خارج كيانه وجوهرا لا يعتريه الفناء كـالذهب الـدي لا يعتـريه الصـدأ . وعلى هـذا يمكن فهم رمز « السحليـة » في مسرحيـة « يا طالع الشجرة » وفقا لما تذكـرة الأساطـير أنها تخلقت مں الزئبق ، والـرئبق عند كميائي العصور الوسطى « عنصر التطهير » الذي يحول المعادن الرديئة

---

(١) فوزي فهمي أحمد، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ص ٧٦.

إلى ذهب[1]، ووفقا للعلاقات التي تشكلت داخل النص في ارتباطها مع المرأة وعلاقتها المتداخلة معها ، والمرأة كما رأينا ترمز إلى الجانب المادي في الحياة ووجود «السحلية» ملقاة في النهاية تحت الشجرة في الحفرة المعدة لدفن جثة الزوجة . يمكن اعتبار أنها تمثل العنصر الذي يحول هذه الشجرة العادية إلى شجرة تطرح كل الثمار دون اعتبار للزمن ، والشجرة كما رأينا قد ترمز إلى « المعرفة المتكاملة » ومن ثم فإن « السحلية » هي (عنصر التحويل) الذي يتم بواسطته الانتقال بالذات من مرحلة فانية إلى مرحلة تستكمل فيها الذات مقوماتها وتنفذ إلى عالم الحقائق . هذه الدلالة الرمزية لا تتفق مع التفسير الذي يرى بأننا « إزاء مشهد انتحار الإنسان في نهاية مسرحية « يا طالع الشجرة »[2] ولكنها تتفق بدون شك مع السياق الفكري الذي أشرت إليه ، ومع المعنى الكلي المتغلغل في نسيج المسرحية كلها ، وهو أن الإنسان عندما يؤكد ويحقق الجوهر الخالد في ذاته سيتعرض للفناء بلا شك . وهذا يتفق مع طبيعة الأمور من ناحية ، ومن ناحية أخرى يكون قد أدى مهمته كما يقول « بهادر » « للدرويش » : « لأن حياتي بعد ذلك لا تساوي شيئا » . وبهذا يتحقق التوازن الذي قد يبدو لنا لأول وهلة أن النهاية المأساوية التي يواجهها الأبطال في مسرحيات توفيق الحكيم جاءت نتيجة لعدم «تحقق التوازن» . وهو في واقع الأمر متحقق من خلال الصراع الذي يمارسونه لأن هذا الصراع يمثل في حد ذاته انتصارا على عوامل الفناء ولكي يتحقق هذا الانتصار الخالد فإن الإنسان مطالب بأن يقدم في سبيل ذلك تضحيات لا حصر لها ، ومايقوله « الدرويش » « لبهادر » بشأن زوجته : « إن لم تكن قتلتها بعد فستقتلها »

---

(١) د. عبدالمنعم اسماعيل، هزات في المسرح العالمي المعاصر، المسرح ع٤٦ - ١٩٦٧ ص ٤٨ .

(٢) د. لويس عوض، مقالات في النقد والأدب، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٤، ص ٢٥٥ .

يشير إلى « أن الفداء طريق محتم في وجه الإنسـان من أجل الخلود »[1] إن مسرحية « يا طالع الشجرة » بهذا تمثل قصة الإنسان عبر العصور والأجيال في بحثه عن الحقيقة ». وقـد حشد تـوفيق الحكيم مجموعـة من العلاقـات الفنية التشكيلية المتـداخلة التي تسنوعب هـذه الرؤ يـة الشاملة . فـالقطار الذي يظهر في هذه المسرحية ، يؤدي هو الآخر معنى دلاليا رمزيـا يتمشى مع هذا السياق ، فهو رمز الزمن الذي يحتوي البشـرية والنـاس يصعدون إليه ، وينزلون منه ، وهو مستمر في رحلته الأبديـة . وقد سـاعد تـداخل الزمان والمكـان على تكثيف هـذه الرؤ يـة وتركيـز أبعادهـا . وكان أسلوبـا ملائما لاحتواء هذه التجربة ومراحلها المختلفة حتى أخذت صورتها الشاملة المنسجمة . ذلك أن التجريد الذي لا يخضع لمنطق الزمان والمكان مقصود بـه إظهار حقيقـة الإنسان الخـالدة التي لا تخضـع بدورهـا لواقـع الـزمـان والمكـان . ومن ثم بدا وكـأنه الأسلوب الـذي يؤدي هذه المهمـة ، مهمة النفاذ إلى أغوار الإنسان السحيقة عبر العصور والأجيال .

وعلى الرغم من أن مسرحية «يا طالع الشجرة» تمثل بنية رمزية تنطوي على رؤ ية خاصة، لا صلة لها بفلسفة اللامعقول ـ ولعل التعليل السابق قد وضح ذلك بما فيه الكفاية ـ لا يستطيع الانسان أن ينكر أو يتجاهل الصلة الرابطة بينها وبين مسرح اللامعقول. فسمات هذا المسرح، وخصائصه بارزة واضحة في ملامحها الاساسية، وفي بنائها الفني، ولن يجد الدارس مناصا من دراستها عـلى ضوء خصائص هذا المسرح لتتضح عناصر التماثل وأوجه الاختلاف. وأول الخصائص التي تتصل فيها هذه المسرحية بمسرح اللامعقول، هي: أن توفيق الحكيم استخدم فيها منهجا دراميا يختلف كل الاختلاف عن المنهج التقليدي الذي اتبعه في

---

(١) د. غالي شكري، ثورة المعتزل «دراسة في أدب توفيق الحكيم» مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٦ ص ٢٩٩.

مسرحياته السابقة و«الذي كان يقوم على المعنى والمنطق والعقل وخاصة على الفكر والذهن إلى أبعد الحدود[1].

فقد تخلى توفيق الحكيم عن كثير من المعطيات التي يتألف منها المنهج القديم، واستبدل بها معطيات أخرى، نراها بوضوح في الصياغة الشكلية للمسرحية، وأغلبها مستمد من مسرح اللامعقول كما سيتبين لنا ذلك في هذه المسرحية، لم يعد بحاجة إلى خلفية رمزية، أو حوار طويل، يقلب فيه الموضوع من كل وجوهه لابراز الفكرة ونقيضها كما فعل في مسرحية «بجماليون» و«شهرزاد» وإنما يكتفي هنا بمشهد مبسط وحوار يخلو في ظاهره من كل طابع فكري، كما يكتفي بالعلاقات التشكيلية البسيطة التي ينبجس منها الرمز جملة واحدة. ومثل هذا التبسيط عنصر اساسي في مسرح اللامعقول[2]، كما أنه عند توفيق الحكيم يتيح لنا النفاذ إلى كثير من المواقف، والقيم الرمزية، وإن كان يبدو لنا لأول وهلة أنه عبارة عن تخليط ساذج لا معنى له.

وقد ذكر توفيق الحكيم نفسه، في مقدمة هذه المسرحية، أنه التفت في السنوات الاخيرة إلى الحركة المسرحية الجديدة التي يمثلها «يونسكو» و«فوتيه» و«آدموف» [3] وخاصة فيما يتصل باعتماده على العلاقات التشكيلية، والتركيبية، ومسرحية المسرح، أكثر من اعتماده على الحوار الذي هو كل شيء في المسرح التقليدي. وقد أشار إلى ذلك بقوله: «أما هذه المسرحية فعلى العكس... بؤرة إحساسي التي تكونت فيها هي مسرحية بحتة.. فالذي تمثله فيها هي العلاقات التشكيلية والتركيبية فوق خشبة المسرح بين اشخاص ومواقف وأزمنة وأمكنة وأصوات يتداخل

---

(١) توفيق الحكيم، مقدمة مسرحية يا طالع الشجرة ص ١٠.
(٢) د. عبدالمنعم اسماعيل، هزات في المسرح العالمي المسرح ع ٤٦ ١٩٦٧ ص ٤٧.
(٣) توفيق الحكيم، مقدمة يا طالع الشجرة، ص ١٤.

بعضها في بعض تداخلا. . ماديا، كما تتداخل الألوان والخطوط والاشكال في التصوير الحديث. . .»[1] هذا القول يتفق في معناه مع قول «يونسكو» «إن حلمي هو أن أعيد اكتشاف ايقاعات الدراما في أكثر حالاتها نقاوة، وأن أعيد تصويرها في شكل يقوم على حركة مناظر ليس غير، بودي لو أتمكن من خلق مسرح تجريدي غير تمثيلي»[2].

ووفقا للمنهج الذي اتبعته في هذه الدراسة. وهو التحليل والمقارنة عمدت إلى مقارنة «يا طالع الشجرة» بإحدى مسرحيات اللامعقول وهي: مسرحية «الكراسي» «ليوجين يونسكو». واختياري مسرحية الكراسي بالذات لتكون مجالا للمقارنة، لم يكن اعتباطا ـ ولعل المقارنة نفسها ستوضح ذلك ـ لأن مسرحية «الكراسي» تحمل كثيرا من خصائص مسرح اللامعقول وسماته، ولأنها تقترب من حيث التكنيك والتركيب من مسرحية «يا طالع الشجرة» بل وحتى في بعض المواقف، مما يرجح أن توفيق الحكيم قد تأثر بهذه المسرحية بالذات أكثر مما تأثر بغيرها، واستعار منها كثيرا من الخصائص الاسلوبية. وعن طريق هذه المقارنة أرجو أن ألقي الضوء على مسرحية توفيق الحكيم باعتبارها عملا فنيا رمزيا ذا رؤية فريدة ومغزى عميق وينتمي إلى اللامعقول في شكله وتركيبه الفني.

في هاتين المسرحيتين، لا احداث تقع فتستولي على انتباهنا ولا حبكة تتطور فتشدنا اليها، ولا شخصيات تتصارع كما يحدث في الدراما التقليدية، ولا عقدة توضع ثم تنفرج، ولا هدف يتضح أو لحظة تنوير تضاء، وأخيرا لا بداية ولا وسط ولا نهاية. وإنما كل شيء متداخل مع كل شيء. وهذا يتفق مع فلسفة اللامعقول عن الكون والحياة، ذلك انهم

---

(١) توفيق الحكيم، مقدمة مسرحية يا طالع الشجرة ص ٣٠.

(٢) نبيل حلمي، يونسكو ومشكلة اللغة، مجلة المسرح، ع١١ نوفمبر ١٩٦٤، ص ٨٩.

«يرون في الوجود حقيقة عبثية لا هي بالمنطقية ولا هي بالمبررة انها حقيقة ولكنها حقيقة عبثية فالوجود الذي لا يبرره منطق عبث»[1].

وقد يبدو أن توفيق الحكيم يعكس في الظاهر هذه الفكرة في بنائه المسرحي، فالزوجة تختفي دون سبب منطقي معقول يبرر اختفاءها وهذا الحدث الغريب في حد ذاته يزيده غرابة واستحالة اختفاء «السحلية»:

المحقق: طبعا. إذا ما هو تعليلك لهذا الاختفاء؟..
الزوج: لا أدري له تعليلا..
المحقق: لا بد أن يكون هناك تعليل...
الزوج: ما هو التعليل لاختفاء الشيخة خضرة؟..
المحقق: دعنا الان من هذه السحلية..
الزوج: هذا مهم جدا.. إذا وجدنا التعليل لاختفائها وجدنا التعليل لاختفاء زوجتي...
المحقق: وما هي العلاقة؟..
الزوج: هذا يطول شرحه[2]

إن الحدث هنا لا ينمو ويكتمل وفقا للعلاقة الحتمية بين العلة والمعلول وانما تقع الحوادث هكذا دون مبرر معقول يجعل العقل يستسيغها وتبعا لذلك فإن المعنى لا يتطور ويكتمل كما يحدث في المنهج التقليدي من خلال الاحداث الخارجية، وإنما يتحقق من خلال العلاقات المتداخلة والتركيب التشكيلي، فقد نحدس بعض أطرافه في هذا الشكل وبعضها في ذاك، كما رأينا في مسرحية «يا طالع الشجرة»، وكما يتضح لنا ذلك في مسرحية «الكراسي».

---

(١) رتشاردن كو يونسكو، عرض ماهر شفيق فريد، المسرح، ع ٩ سبتمبر ١٩٦٤، ص ٨٣.

(٢) توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة ص ٦٨.

وتوفيق الحكيم لا يستند في واقع الامر في اقامة مثل هذا البناء إلى فلسفة اللامعقول التي ترى في افتقار حوادث هذا العالم إلى مبرر معقول، دليلا قاطعا على عبثية الحياة والكون، بقدر ما يستند إلى المفهوم الذي يرى أن ثمة روابط اخرى غير الواقع، وأن هناك أسرارا في الكون لا يمكن لعقل الانسان أن يصل إلى مغزاها، وأن يبرر وجودها وقد تمثلت هده الفكرة في المسرحية «يا طالع الشجرة» في فشل تحديد الزوج الحياة بحدود العقل ، وذلك حين يحاول اخضاع الحياة العفوية وتصرفات زوجته للمنطق والعقل، وفي عجز المحقق أيصا عندما حاول ذلك، فهو حين يستخدم المنطق في التحقيق الذي يجريه حول اختفاء الزوجة، يخرج إلى نتيجة غريبة فالمرأة المختفية لا بد أن تكون في الأماكن التي يحتمل أن تكون فيها وبما أنها ليست موجودة في أحد هذه الأماكن، فالمنطق عنده أن تكون قد قتلت ووفقا للمنطق الذي يحتمه مثل هذا التحقيق فالزوج هو القاتل وبهذا يكشف الحكيم عن الزيف الذي يستخدم في فهم الحياة، وتبرير ما يقع فيها من حوادث. هذه الفكرة هي الركيزة الاساسية التي قام عليها المذهب الرمزي. وعلى أساسها رفضوا الواقعية التي تعتمد اعتمادا كليا على المنطق والعقل في تفسير الظواهر. ثم جاء كتاب العبث فطوروا هذه الفكرة. «فقد اقتنع الفنان الحديث بأن القوانين التي تحكم الكون أدق وأخفى من أي قوانين يمكن للمنطق التقليدي أن يهتدي إليها ومن ثم فإن الواقعية لم تعد صالحة لاكتشاف حقيقة الوجود، بل وغدت في نظر الفنان اكذوبة إيجابية»[1].

والاختلاف بين الرمزيين وأصحاب اللامعقول في ذلك، يكمن في أن هؤلاء يستدلون بذلك على عبثية الوجود ولا معقوليته بينما يرى

---

(١) ريتشاردن كو، يونسكو، عرض ماهر شفيق فريد، المسرح ع ٩ سبتمبر ١٩٦٤ ص ٨٤.

الرمزيون في ذلك الغموض الذي يكتنف الكون سحرا لا حد له، وينجذب الفنان دائما إليه، أملا منه في كشف النقاب عن هذا المجهول والوصول إلى المطلق واللانهائي بواسطة الفن[1].

وفي نطاق الاطار العام من التشابه بين المسرحيتين يمكن أن نجد عدة مشابهات أخرى، أهمها: تداخل الزمان والمكان وانعدام الخطوط المميزة للشخصيات. ففي مسرحية «يا طالع الشجرة» لا توجد فوارق ولا فواصل بين الأزمنة والامكنة، فالماضي والحاضر والمستقبل تتداخل وتوجَد في وقت واحد. كما أنه لا يوجد أساس ثابت، قد يوحي بما سيأتي من أحداث أو يمهد لها، وإنما كل شيء يحدث مفاجئا، فكلما دخل شخص إلى المسرح أدخل معه الامتعة التي يستخدمها في دوره ثم يخرج بها وهذا يتفق مع مسرحية «الكراسي» حيث أن المسرح يكون في بداية الامر خاليا إلا من الشيخ وزوجته العجوز، وليس في المنظر أي شيء في القاعة يستدل منه على أن هذا المنظر البسيط، سيتحول بعد قليل إلى حفل كبير يزدحم بالكراسي، وبالشخصيات الهامة «غير المرئية» فكلما دخل شخص أحضر له الشيخان كرسيا، وهكذا. وتوفيق الحكيم ويونسكو يهدفان بذلك إلى عدم وضع أية خطوط يمكن أن نستدل بها أو ترشدنا إلى ما سيأتي من احداث ومواقف، إنما العملية تظل بالنسبة لنا استكشافية لا نهائية. لذلك لم يكن هناك داع لديهما لتقسيم المسرحية إلى فصول وإلى مناظر. فعند توفيق الحكيم تتداخل المناظر، ويوجد الاشخاص أحياناً في مكانين على المسرح، وقد يتكلم الشخص بنفس صوته مرتين في وقت واحد، كل شيء داخل في كل شيء. فنحن نرى الشخصية في حاضرها وماضيها. و استرجاع أحداث الماضي لا يكون عن طريق الحوار، كما يحدث في المسرحية التقليدية، وإنما عن طريق التجسيد المسرحي كما رأينا

---

(١) P. Martino, Parnasse et symbolisme, p 179.

ذلك من قبل، فالزوجة بعد اختفائها تظهر مرة أخرى أمام المحقق قبل حدوث هذا الاختفاء، والزوج نراه أمامنا حين كان مفتشا في القطار قبل إحالته على المعاش، أي قبل بداية أحداث المسرحية. لكن مثل هذا الامر عند يونسكو لا يحتاج إلى منظر آخر لابراز هذا التداخل في الزمان والمكان، والشخصيات، وإنما نفس المنظر، ونفس الشخصيات تتحول إلى الماضي أو الحاضر أو المستقبل، باعتماده فقط على اللغة وعلى الحركات التمثيلية. فالزمن يتداخل في المخيلة كالحلم، وقد يجمع الأزمنة الثلاثة في لحظة واحدة. إن الشيخ والمرأة العجوز ينتقلان بسرعة وفجأة من وضع إلى آخر، من الحاضر إلى الشباب إلى الطفولة ثم إلى الحاضر مرة أخرى. ومن مواقف، ومشاعر إلى أخرى، فهما يغرقان في الضحك أحيانا، وينخرطان في البكاء أحيانا أخرى دون سبب منطقي واضح، كما أنهما قد يستقران أحيانا على وضع واحد ويكرران نفس الفكرة، ونفس العبارات إلى حد الملل، في حين أن التقاليد المسرحية التقليدية قد تستدعي تغييرا. وهذا الحوار الذي يدور بين الشيخ والمرأة العجوز، يوضح كيف يتم هذا التداخل في الزمان والمكان. والتغيير في المشاعر والافكار.

وعلى الرغم من طول هذا الحوار، فقد حرصت على أن أورده كاملا لما يتضمنه من خصائص تنطبق على اجزاء المسرحية كلها، كما أنه يصلح مجالا للمقارنة في عدة نقاط[1].

---

(١) الترجمة هنا نسبية في بعض اجزاء الحوار، لأن الكلام هنا لا يعتمد على المعاني بقدر ما يعتمد على نطق الكلمات مكررة أو محرفة أحيانا وأحيانا أخرى غير تامة، مما يتعذر معه ترجمتها لذلك حرصت على نقل النص الأصلي في الهامش:

La Vieille — Oh! tu es tellement, mon chou, bien, Oh, tellement tu sais, tellement, tellement, tu aurais pu être quelque chose dans la vie, de bien plus qu'un Marechal des logis.

= Le vieux: Soyons modestes... contentons-nous de peu...

في الصفحات السابقة لهذا الحوار يتحدث العجوزان عن أيام شبابهما، أو بالاحرى بجسدانها، ثم يتغير الموقف فجأة ويصبح الشيخ طفلا، وتصير المرأة أمه، ويستمر الحوار على هذا المنوال:

La Vieille: peut-être as-tu brisé ta vocation? =

Le vieux· (il pleure soudain). Je l'ai brisée? je l'ai cassé? Ah! Où est-tu maman, maman, ou est-tu maman?. . hi, hi, hi, je suis orphelin, (Il gemit).. un orphelin, un orpheli.

La Vieille: Mais je suis avec toi, que crains-tu?

Le Vieux: Non, Semiramis, ma crotte, tu n'est pa ma maman... orphelin, orpheli, qui va me defendre?

La Vieille: Mais je suis là, mon chou!

Le Vieux: C'est pas la même chose .. je veux ma maman, na, tu n'es pas ma maman toi...

La Vieille· Le caressant-tu me fends le cœur, pleures pas, mon petit.

Le Vieux: hi, hi, laisse moi, hi, hi, je me sens tout brisé, j'ai mal, ma vocation me fait mal, elle s'est cassée

La Vieille: calme-toi.

Le Vieux, songlotant la bouche largement ouverte comme un bébé: je suis un orphelin... orpheli.

La Vieille, elle tache de le consoler, le cajole. Mon orphelin, mon chou, tu me creves le cœur, mon orphelin. (elle berce le vieux revenu depuis un moment sur ses genoux)

Le Vieux, sanglots- hi, hi, hi! Ma maman! où est ma maman? J'ai plus de maman.

La Vieille: Je suis ta femme, C'est moi ta maman maintenant.

Le Vieux cedant un peu: C'est pas vrais, je suis orphelin, hi, hi.

La Vieille, le berçant toujours- mon mignon, mon orphelin, orpheli, orphelon, orphelaine, orphelin.

= Le Vieux, encore boudeur, se laissant faire de plus en plus. Non.. Je

العجوز: أوه إنك يا عزيزي ممتاز، للغاية، أوه للغاية أتعرف للغاية، للغاية، إنك تستطيع أن تكون شيئا ما في الحياة، أكثر من مارشال.

الشيخ: لنكن متواضعين، لنقنع بالقليل...

العجوز: ربما قد تكون حطمت موهبتك؟

الشيخ: (يبكي فجأة) حطمتها؟ كسرتها؟ آخ أين أنت يا أمي؟ هي، هي، هي، إنني يتيم (ينتحب) يتيم، يتيم...

= veux pa-a-a as.

La Vieille, elle chantonne orphelan-li, orphelon li, orphelon li-relire-laire, orphelon-li- reli rela...

Le Vieux: No-oon . No-o-On

La Vieille, même jeu- li lon la la, li lon laire, orphelon li, orphelon lire-lire, laire, orphelon-li-reli- rela .

Le Vieux: hi, hi, hi (Il renifle ce calme peux à peux)- où elle est? ma maman.

La Vieille. Au ciel fleuri.. elle t'entend, elle te regarde, entre les fleurs, ne pleure pas, tu la ferais pleurer!

Le Vieux C'est même pas vrais . ai .. elle ne me voit pas... elle ne m'entend pas je suis orphelin dans la vie, tu n'es pas ma maman..

La Vieille (le vieux presque calme).- voyons, calme, toi, ne te mets pas dans cet etat.. tu as d'enormes qualités, mon petit maréchal... essuie tes larmes, ils doivent venir ce sois, les invités, il ne faut pas qu'ils te voient ainsi... tout n'est pas brisé, tout n'est pas perdu, tu leur diras tout, tu expliqueras tu as un message. . tu dis toujours que tu le diras... Il faut vivre, il faut lutter pour ton message...

Le Vieux: J'ai un message, tu dis vrais, je lutter, un message a communiquer a l'humanité, à l'humanité...

La Vieille. à l'humanité, mon chou, ton message!...

Le Vieux. C'est vrai, ça, c'est vrai..

العجوز: إنني معك مم تخاف؟

الشيخ: لا يا سميراميس... إنك لست أمي... يتيم... يتيم من الذي سيحميني؟

العجوز: لكني هنا، يا عزيزي...

الشيخ: ليس نفس الشيء... إنني أريد أمي، أنت لست أمي..

العجوز: (مداعبة إياه) إنك تذيب قلبي، لا تبك، يا صغيري

الشيخ: هيء هيء، اتركيني، هي، هي، أحس أنني محطما أنني أتألم، موهبتي تؤلمني، انها تكسرت...

العجوز: إهدأ..

الشيخ: (يشهق وفمه مفتوح على اتساعه متل طفل): إنني يتيم... يتيم

العجوز: تنشغل بملاطفته، وتدليله: يتيمي، عزيزي، انك تحطم قلبي، يتيمي (تهدهد الشيخ الذي أصبح من وقت قصير على ركبتيها).

الشيخ: (منتحبا): هي، هي، هي.. أمي.. أين أمي، ليس لي أم.

العجوز: انني زوجتك، الان أنا أمك.

الشيخ: ليس صحيحا، إنني يتيم، هي، هي

العجوز: (مهدهدة إياه دائما) يا صغيري، يا يتيمي...

. . . .

يستمر الحوار على هذا المنوال وتتقطع الكلمات ويصبح عبارة عن تلاعب بالالفاظ[1].

الشيخ: هي، هي، هي، (يشخر ويهدأ قليلا) اين هي؟ أمي...

---

(١) الجزء المحدوف من الحوار عبارة عن ترديد كلمات متقطعة أو مقلوبة، وهو مثبت في النص الأصلي.

العجوز: في السماء النضرة المزهرة... انها تسمعك، انها تنظر إليك بين الأزهار، لا تبك، ستجعلها تبكي.

الشيخ: ليس صحيحا.. إنها لا تراني... إنها لا تسمعني.. إني يتيم في الحياة.. أنت لست أمي..

العجوز: (يكون الشيخ قد هدأ تقريبا): هيا بنا هدىء نفسك لا تترك نفسك في هذه الحالة.. لديك ميزات كبيرة يا مرشالي الصغير.. امسح دموعك، يجب أن يحضر المدعوون في هذا المساء فلا ينبغي أن يروك هكذا... لم يتحطم كل شيء لم يضع كل شيء... ستقول لهم كل شيء، ستشرح لهم.. لديك رسالة.. كنت تقول دائما إنك ستقولها.. ينبغي أن تعيش، يجب أن تكافح من أجل رسالتك...

الشيخ: لدي رسالة، إنك تقولين حقا، أكافح، رسالة، لدي شيء في جوفي، رسالة لابلغها للانسانية، للانسانية..

العجوز: للانسانية، يا عزيزي، رسالتك...

الشيخ: حقا... هذا حق...[٢].

واضح جدا من النص السابق عدم الخضوع لأية قواعد، سواء اكان ذلك قواعد اللغة، أم قواعد المسرح، أم قواعد المنطق. وهذه الفوضى اللغوية والتداخل في الزمان والمكان ناتجان عن تركيز يونسكو الشديد على العالم الداخلي المليء بالمتناقضات، والتيار الشعوري الذي لا يحكمه منطق يقول يونسكو «فأنا ككاتب مسرحي لا أجد مادتي في بؤس الفقراء أو متاعب الاغنياء.. فالمسرح بالنسبة لي يعني الكشف على خشبة المسرح عن العالم الداخلي... ولذلك فأنا أجد مادتي المسرحية في

---

(١) Eugène ionesco, Théâtre d'eugene ionesco, Tome I, les chaises ed. galimard, france 1954, p 131- 133.

أحلامي . . وفي رغباتي الغامضة وتناقضاتي الداخلية الدفينة . . في مخاوفي»[1].

وقد تمثل هذا التناقض في الحوار السابق في الانتقال المفاجىء من الطفولة، والكلام الصبياني، إلى الحديث الجاد عن الرسالة التي يعتزم الشيخ ابلاغها للانسانية معتقدا أنها تمثل سر الوجود، وأنها ستنقذ الناس مما ألم بهم من أمراض العصر. ومن هذا التناقض والمفارقة تتولد السخرية، والسخرية من أهم الخصائص في مسرح يونسكو بصفة خاصة، ومسرح اللامعقول بصفة عامة.

إذن يتفق توفيق الحكيم مع يونسكو في التركيز على العالم الداخلي للانسان، والكشف عن اعماقه، وتناقضاته الداخلية، كما أنه يسير على نهجه في استخدام الشكل التجريبي المتمثل في التداخل في الزمان والمكان باعتباره انسب الأشكال لاستيعاب تجربة الباطن، بما يعبر عنه من رغبات، وأحلام غامضة. والرغبات الشعورية بطبيعتها تتسم بالتعقيد، وعدم الخضوع لتجربة العقل والتعليل المنطقي.

ويتفق الكاتبان أيضا، في أنهما أشد اهتماما بقضايا النفس والوجود، منها بالقضايا التي تجري على سطح الحياة، ولكن بعد ذلك يفترقان، فالهوة بين مفهوميهما للحياة والوجود الانساني شديدة الاتساع، فبينما يركز توفيق الحكيم على هذا العالم الغريب الغامض باعتباره يمثل الحقيقة البعيدة التي يسعى الانسان وراءها ويجد في البحث عنها ليستكمل مقوماته الانسانية، وليرتفع عن انسانيته إلى ما فوق أدران المادة، يدفع بنا يونسكو إلى طريق مسدود وإلى جدار مصمت ، ترتد منه النفس وقد امتلأت رعباً من عبثية

---

(١) د. رشاد رشدي، نظرية الدراما من ارسطو الى الان، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٨، ص ٢٢١.

الحياة وفراغها ، وبلا جدوى الجهد البشري . ومثل هـذا الاحساس يمكن أن يثيـره النص السابق في نفـوسنا فـالانتقال من الحـديث التافـه الـذي يتحول إلى هذيان وكلمات متقطعة وحروف لا معنى لها ، إلى الحديث عن المشروع الخطير الذي يعتزم الشيخ تنفيذه ، والدي يتمثل في إبلاغ تجاربـه إلى الانسانية لتستفيد منها ، يبعث عـلى السخرية ، والتهكم ، ويشير إلى شيء يتصـل بعبث الواقـع الذي نعيشـه ، ولا معقوليتـه ، وسخف الحياة وصياعها وفنـائها . وقـد يرمـز بحث الشيخ عن أمـه وافتقادهـا إلى شعور الانسـان بفقـدان الحمـايـة وإلى اليتم البشـري ، وستتـطور هـذه الفكـرة وتتشعب في داخل المسرحيـة كلها ، لتبـوح بمضمونها في نهايـة المسرحيـة ، حين لا تصل الرسالة التي أنفق الشيخ عمره في إعدادها إلى الناس .

وصورة أخرى لانعدام القيمة الزمنية في هاتين المسرحيتين هي فقدان الشخصيات نفسها لأي إحساس بالزمن، فالشيخ والمرأة العجوز في مسرحية «الكراسي» يفقدان كل شعور بالزمن، ويعيشان في عالم بلا توقيت ولا زمن، بل يعيشان الحاضر، والماضي، والمستقبل في آن معا. وهذا بدوره يؤدي إلى فقدان سلامة الذاكرة نفسها، فلا يتعرف الشخص حتى على سنه، ولا على زمن أحداث ذكرياته. يتحدث الشيخ الى زائرة من بين الزوار غير المرئيين ويقول لها إنه قد أحبها منذ مائة عام(١).

وفي مسرحية الحكيم تفتقد الشخصيات القدرة على الاستدلال الزماني في الحوار الذي يدور بين المحقق والخادمة في القسم الأول من المسرحية، حين يسألها متى اختفت سيدتها وفي الحوار الذي يدور بينهما بعد ذلك، حين يسألها عن شعور سيدها إزاء هذا الاختفاء:

الخادمة: نعم كانت قد مضت ليلة على خروج سيدتي. . .

---

(١) Eugène ionesco, Théâtre d'eugene ionesco, Tome I, les chaises, p.145.

المحقق: ولم يبد عليه القلق؟...

الخادمة: في اليوم الأول لا... قال لي: ما دامت سيدتك لم تعد بعد، فنصف الساعة لم ينته... إنها دقيقة في حسابها وإني أثق في هذا الحساب أكثر من ثقتي في دوران الأرض.. وفي اليوم التالي بعد الليلة الثانية...

المحقق: ماذا قال في اليوم الثاني؟

الخادمة: قال إن من الممكن للأرض أن تكون قد توقفت يوما عن الدوران لحين عودة سيدتك في موعدها[1].

ومع أن توفيق الحكيم يرسم في هذا الحوار شخصيات مشابهة لشخصيات يونسكو، في عدم احساسها بالزمن وعدم خضوعها لمنطقه، إلا أنه لا يتفق معه في أن ذلك دليل على عبثية الوجود، ولا معقوليته بمقدار ما يشير إلى أن الزمن مسألة نسبية ولا قيمة له في الحقيقة إلا من الناحية النفسية. «فالوجدان أو الذات يشكل الزمن تشكيلا خاصا يوافق التجربة، إنه تشكيل ذاتي يأخذ فيه الزمن صفته النسبية»[2] فهو تواضع بشري، وليس له قيمة موضوعية خارج نفوسنا، وهذا السياق يتمشى مع المفهوم العام لتوفيق الحكيم ـ عن الكون، والحياة، والانسان وهو: إن الوجود يرى من خلال الذات «فالذات هي الحقيقة وهي الأصل وهي التي تعطي الموضوع معنى»[3] وقد كانت مسرحية «شهرزاد» قائمة على هذه الفكرة، وكذلك مسرحية أهل الكهف. وما يقوله مشيلينيا يؤكد هذه الرؤية: «لقد فقد مرنوش البصيرة.. إنا لسنا حلما.. لا بل الزمن هو

---

(١) انظر ص ٣٥ من مسرحية يا طالع الشجرة.

(٢) د. عز الدين اسماعيل، قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر ط ٢ دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٦٨ ص ٢٣٨.

(٣) نفس المرجع ص ٢٣٦.

الحلم أما نحن فحقيقة.. هو الظل الزائل ونحن الباقون... بل هو حلمنا نحن نحلم الزمن، هو وليد خيالنا وقريحتنا ولا وجود له دوننا»[1].

هذا القول، يتفق مع قول «بهادر» السابق، ويتفق مع قول شهريار «... الوجود كله نحن... ما من شيء خلا صورتنا في هذه المرآة العظيمة التي تحيط بنا من كل جانب...»[2] ويتفق أيضا مع قول «أوديب» عن الحقيقة بأنها «شيء لا يوجد إلا في أذهاننا»[3].

فالزمن الواقعي عند «ميشيلينيا» و«بهادر» لا يعبر عن الحقيقة بل هو وهم، أما الذات فهي الحقيقة، وكذلك بالنسبة لشهريار وأوديب، فالذات هي الحقيقة أما الوجود وما نراه فيه من وقائع، وأحداث هي وهم من صنع الخيال. وهذه الفكرة ترتبط ارتباطا شديدا بمفهوم الرمزيين عن الكون، حيث يرون أن الذات هي كل شيء، وهي التي تعطي الأشياء وجودها، وقد سبق أن أشرت إلى ذلك.

والتداخل في الزمان، والمكان في المسرحيتين، يساير ويوازي التداخل في الشخصيات، فغياب التتابع المنطقي والزمني للاحداث يستلزم غياب وحدة الشخصية، وعدم تماسكها. فليست الشخصية سلسلة متصلة من الصفات كما يزعم الكلاسيكيون، وإنما أصبحت لدى كتاب اللامعقول حالات دائمة التغير[4]. فالشخصيات لا شخصية لها بل تعيش في عالم من المتناقضات، وتحيطها هالة من التخبط والحيرة فلا تجانس في تصرفاتها، ولا انسجام في حركاتها وأقوالها. وقد رأينا كيف تنتقل

---

(١) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ١٥٤.
(٢) توفيق الحكيم، شهرزاد، ص ١٤٩.
(٣) توفيق الحكيم، أوديب، مكتبة الاداب، القاهرة ١٩٥٧ ص ١٦٦.
(٤) رتشاردن كو، يونسكو، عرض ماهر شفيق فريد، المسرح ع ٩ سبتمبر ١٩٦٤ ص ٨٤.

شخصيات الكراسي من وضع إلى آخر، ومن مشاعر إلى أخرى من الشيخوخة إلى الشباب، الى الطفولة. ومن السمات الجادة والتخطيط لأهداف غاية في النبل والسمو، إلى السخف والوضاعة وتبادل الشتائم أحيانا. وفي مسرحية الحكيم رأينا كيف يتم هذا التداخل الشديد بين شخصية الزوجة قبل غيابها، وشخصيتها بعده، والتداخل بينهما و«السحلية» وكذلك التداخل بين شخصية الزوج ومفتش القطار، وبينه والدرويش. ومع أن هذا التداخل لا يؤدي وظيفة واحدة في كلا المسرحيتين من الناحية الفكرية، فقد كان لدى توفيق الحكيم مجرد عملية رمزية يخلص بواسطتها إلى رؤ ية تختلف تمام الاختلاف عن رؤ ية يونسكو إلا أنه من الناحية الفنية يؤدي نفس الغرض باعتبار أن هذا الشكل أقدر على استيعاب التجربة الفنية لكل منهما. ومن ثم أصبح هذا جزءاً لا يتجزأ من نسيج البنية الدرامية والرؤ ية الفكرية في كل من المسرحيتين الى درجة لا يمكن معها فصل أحدهما عن الآخر. يقول يونسكو منتقدا المسرح التقليدي: «إن هذا المسرح نعلم خاتمة أحداثه مقدما لعدم الابتكار والتجديد فيه. أما رجل الطليعة فله إن شاء أن يقدم على المسرح سلحفاة يحولها بعدئذ إلى حصان سباق، ثم يسحرها لتصبح قبعة، أو أغنية أو مجرى ماء أو أي شيء يروق له . فهو يعرف كل شيء في المسرح كما لو كان يؤمن بتناسخ الأرواح. وإن كل شيء يتقمص كل شيء. فالمسرح خير مكان تزدهر فيه الجرأة على الابتكار»[1]

وفي نطاق التشابه بين المسرحيتين أيضا ما هو موجود فيهما من الحوار الذي يدور بين الدرويش وبين مفتش القطار والحوار الذي يدور في فراغ ، واللغة التي تفتقد دلالتها المنطقية نتيجة للتكرار الممل . فلم يعد

---

(١) د. لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، (سلسلة مذاهب وشخصيات) الدار القومية، القاهرة ١٩٦٤، ص ٢٢٤.

الحوار يؤدي وظيفته التي عرفها في المسرحية التقليدية ، وهي : تنسيق الأحداث ، والكشف عن الشخصيات ودفع أحداث المسرحية إلى الأمام ، ونمو التوتر الدرامي[1] لكن في هاتين المسرحيتين قد يسوق الكاتبان حوارا طويلا ، لا نرى فيه شخصية تتضح سماتها ، ولا قصة تكتمل أحداثها ، إنما هو حوار دائري لا يتضح هدفه . مثل الحوار الذي يدور بين الدرويش وبين مفتش القطار[2] والحوار الذي يدور بين الزوج والزوجة بعد عودتها من الاختفاء حين يسألها عن المكان الذي اختفت فيه طول مدة ثلاثة أيام :

الزوج : بالطبع . . لا بد أنك كنت في مكان . . لأنك لا يمكن أن تكوني في غير مكان . . . لكن ما هو هذا المكان ؟ .

بيت أحد أقاربك ؟ . . .

الزوجة : لا . . .

الزوج : بيت أحد معارفك ؟ . .

الزوجة : لا . . .

الزوج : فندق ؟ . . .

الزوجة : لا . . .

الزوج : مستشفى ؟ . . .

الزوجة : لا . . .

الزوج : مصحة ؟ . . .

---

(١) د. طه عبدالفتاح مقلد، الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون، مكتبة الشعب، القاهرة ١٩٧٥، ص١٣.

(٢) توفيق الحكيم، مسرحية يا طالع الشجرة، ص ٨٠ - ٨١.

الزوجة : لا . . .

الزوج : سجن ؟ . .

الزوجة : لا . . .

الزوج : بانسيون ؟ . .

الزوجة : لا . . .

الزوج : ماخور ؟ . .

الزوجة : لا . . .

الزوج : مرقص ؟ . . ملهى ؟ . .

الزوجة : لا . . . لا . . .[1]

يستمر الحوار على هذا المنوال ، ويستغرق إحصاء الزوج للأماكن التي يحتمل أن تكون الزوجة موجودة فيها عدة صفحات دون أن يصل إلى نتيجة. هذا الحوار يقترب في شكله من الحوار الذي يدور بين الشيخ والعجوز في مسرحية « الكراسي » حين تسأل العجوز زوجها عما إذا كان قد نعث لجميع الناس الذين ينبغي حضورهم الحفل الذي يقيمانه للاستماع إلى رسالة الشيخ التي سيلقيها عليهم . وقد حرصت على أن تحصى كل هؤلاء واحداً واحداً إلى حد يدعو إلى الملل ، ويؤكد التفاهة والتكرار .

الشيخ : لست أنا الذي سيتحدث ، فقد كلفت خطيبا مختصا بذلك وسيتكلم باسمي سترين .

---

(١) توفيق الحكيم، مسرحية يا طالع الشجرة، ص ١٥٢ - ١٥٣، وانظر إلى نهاية ص ١٥٩.

العجوز : إذن ، حقيقة سيكون ذلك في هذا المساء ؟ هل استدعيت جميع الشخصيات على الأقل ؟ جميع الملاك ، جميع العلماء ؟

الشيخ : نعم ، كل الملاك ، وكل العلماء . .

العجوز : الحراس ؟ والاساقفة ؟ والكيماويين ؟ والنحاسين ؟ وعازفي الكمان ؟ . . والمفوصين ؟ والرؤساء ؟ والشرطة؟ والتجار ، والبنايات ؟ وحملة الأقلام ؟ والصبغيات ؟[1]

الشيخ : نعم ، ومستخدمي البريد ، وأصحاب الفنادق ، والفنانين ، كل الذين هم على درجة من المعرفة ، وكل الذين هم على درجة من الملكية .

العجوز : والصيارفة ؟

الشيخ : استدعيتهم .

العجوز : والبروليتاريين ؟ والمفوضين ؟ والعسكريين ؟ والثوريين ؟ والرجعيين ؟ والمجانين ؟ والمتكفلين بالمجانين ؟ .

الشيخ : نعم ، نعم ، جميعا ، جميعا ، بما أنهم كلهم علماء ، أو ملاك .

العجوز : لا تغضب يا عزيزي ، إني لا أريد أن أزعجك ، انك مهمل جدا ، مثل كل العباقرة الكبار . هذا الاجتماع مهم ينبغي أن يحضروا جميعا هذا المساء . هل تسطيع أن تعتمد عليهم ؟ هل وعدوك ؟ .

الشيخ : اشربي شايك يا سميرا ميس صمت .

العجوز : البابا والفراشات والأوراق ؟

---

(١) من الملاحظ أن العجوز تدرج في كلامها حتى الاشياء.

الشيخ : بعثت إليهم (صمت) وسأبلغهم الرسالة . . . لقد كنت أحس طوال حياتي بأنني اختنق ، وسيعرفون الآن كل شيء ، بفضلك أنت ، والخطيب ، أنتما الأثنان فقط اللذان فهمتماني .

العجوز : انني فخورة بك . .

الشيخ : سيعقد الاجتماع بعد قليل(١).

إذا تأملنا هذا الحوار ، نجد أنه يتفق مع الحوار السابق في مسرحية توفيق الحكيم من عدة وجوه ، أولها : خرق قواعد المسرح وتقاليده وما تقتضيها من تركيز ، وإيجاز ، والاكتفاء بتقديم ما يدفع أحداث المسرحية إلى الأمام وخلق التوتر الدرامي ، ففي هذين النصين يضرب الحكيم ويونسكو عرض الحائط بما يقتضيه المسرح من التركيز والإيجاز ، فلم يعد الحوار لديهما مجرد وسيلة لعرض الحدث ، والشخصيات ، ولكنه يصبح هو نفسه جانبا من المعنى للمسرحية ، حين يخلق حواراً إيقاعياً خاصاً. وقد كان من المفروض ، لو كنا بصدد مسرحية تقليدية ، أن يتقلص إلى سؤال وجواب ، ولكن في هاتين المسرحيتين ، يستمر على النحو الذي رأيناه بصورة تبعث على الملل والتهكم .

وثانيا أن اللغة في النصين السابقين لم تعد أداة لنقل المفاهيم الموضوعية إلى المشاهد أو القارىء ، أو أنها تجسد الشخصية ، أو تمثل فكرة ، بل أصبحت تمثل وجودا في حد ذاتها . وهذا من أهم أهداف يونسكو التي يسعى إلى تحقيقها ، وهو : أن لا تكون اللغة وسيطا أو أداة وإنما غاية موضوعية تضيف إلى المسرح بعدا من أبعاده(٢).

---

(١) Eugène ionesco, Théâtre d'eugene ionesco, Tome I, les chaises, p.134-135.

(٢) نبيل حلمي، يونسكو ومشكلة اللغة، المسرح، ع ١١ نوفمبر ١٩٦٤، ص ٨٩.

والنقطة الثالثة : هي الايحاء بالواقعية ، وعدم الواقعية في نفس الوقت ، وخلق سلسلة من المتناقضات ، فالحوار السابق عند يونسكو وما ينطوي عليه من السخرية ، والهزل والتفاهة ، يتناقض تماما مع الحزم والجد الذي يتطلبه جلال الموقف استعدادا للحفل الذي يقام ، ومع نية الشيخ في الكشف للمدعويين عن سر الحياة . وعند توفيق الحكيم أيضا يثير الحوار السابق نوعا من التناقض بين الجو السابق ، حيث تتحرك الشخصيات في جو غامض مبهم لا ينتمي إلى عالم الواقع ، وذلك للملابسات المحيطة بالزوجة والسحلية ، وسر اختفاء الزوجة ، ومكان اختفائها ، ورغبة الزوج الشديدة في معرفة الحقيقة ، وبين رتابة وسذاجة هذا الحوار . وصور هذا التناقض عديدة في مسرحية « يا طالع الشجرة » منها : التناقض بين التحقيق الذي يجريه المحقق في بداية المسرحية والتحقيق الذي يمارسه الزوج في النهاية والذي يتسم بالواقعية ، وبين الشخصيات التي تعيش خارج المنطق والقانون والزمن حيث يتعذر التعرف عليهم كبشر يعيشون في عالم الواقع . والتناقض من أهم الأسس التي يقوم عليها مسرح اللامعقول ، فهو : « يتخذ من البساطة الظاهرية ، بل مما يمكن أن يوصف بالسذاجة في بعض الأحيان مدخلا إلى مضمون يغلفه الغموض أو دعوة تثير الجدل والتفكير »[1].

ويزداد الأمر وضوحا في تأثر الحكيم بيونسكو ، حين يقيم حوارا متكاملا من جانب واحد في حديث الخادمة مع اللبان ، وحوار المحقق مع الحفار . وهو صورة لاستفادته من مسرحية « الكراسي » حيث يزدحم المسرح بعديد من الشخصيات المتعددي الطباع ، والمقامات ، بفضل الحوار الذي ينطلق من جهة واحدة فقط :

---

(١) عبدالمنعم اسماعيل، هزات في المسرح العالمي المعاصر، المسرح، ع٤٦، ١٩٦٧، ص ٤٧.

« العجـوزان يبتسمان ، يضحكان ، يبدو عليهما السرور من الحكاية التي حكتها السيدة غير المرئية (وقفة ، فراغ في الحديث) (الوجهان يفقدان كل تعبير)

الشيخ : (لنفـس السيدة) : نعم ، لديك كل الحق . . .

العجوز : نعم ، نعم ، نعم . . . آه . لا .

الشيخ : نعم ، نعم ، نعم ، لم يكن ذلك .

العجوز : نعم ؟

الشيخ : لا . ؟ . .

العجوز : لقد قلت ذلك . .

الشيخ : (يضحك) غير ممكن .

العجوز : (تضحك) آه . إذن « للشيخ » إنها لطيفة .

الشيخ : (للعجوز) إن السيدة قد فتنتك . (للسيدة) لك تهاني . .

العجوز : (للسيدة) إنك لست مثل شباب اليوم . . .

الشيخ : (ينحني بمشقة ليلتقط شيئا غير مرئي سقط من السيدة غير المـرئية) : اتـركيه لا تـزعجي نفسك . . سـألتقطه أنـا أوه . إنك أسـرع مني . . . (يعتدل) .

العجوز : (للشيخ) ليس لها مثل سنك .

الشيخ : (للسيدة) إن الشيخوخة عبء ثقيل جدا . أتمنى لك أن تبقي شابة على الدوام .

العجوز : إنه صادق . إن قلبه الطيب هو الذي يتحدث (للشيخ) يا عزيزي[1].

وهذه صورة من حوار الخادمة مع اللبان في مسرحية الحكيم :

الخادمة : من قال لك هذا ؟ . . . لا . . . كذب . . . لم يكن عندها مال حتى يطمع فيها . . .

اللبان : ؟ . . .

الخادمة : لا . . . ولا مصاغ . . .

اللبان : ؟ . . .

الخادمة : امرأة أخرى ؟ . . لا . . هذا الكهل ليس في سن الطيش . . . وإن كان هناك حب فهو لا يحب إلا شجرته . . .

اللبان : ؟ . . .

الخادمة : أعرف ؟ . . نعم . . . قال في التحقيق إنه قتلها ودفنها تحت الشجرة . . .

اللبان : ؟ . . .

الخادمة : مصير المنزل ؟ . سمعت حضرة الضابط يقول إنه سيغلق، ويختم عليه بالشمع الأحمر[2] . . .

مثل هذا الحوار الذي رأيناه عند يونسكو يؤدي وظائف غاية في الأهمية فمن ناحية ، يوضح انصراف يونسكو إلى إنشاء نوع من الدراما

---

(١) Eugène ionesco, Théâtre d'eugene ionesco, Tome I, les chaises, p.138-139.

(٢) توفيق الحكيم، مسرحية يا طالع الشجرة ص ١١٢ - ١١٣ .

يستقي كل مقوماته الفنية من واقع اللغة ذاتها ، ومقدرة هذه اللغة عنده على أن تخلق من العدم « وجودا » مسرحيا ، ماديا قائما بذاته[1]. فالحوار بين الشيخ وروجته العجوز يزحم المسرح بأعداد من الناس ، من مختلف الطباع والفئات . . ومن ناحية الرؤية الفكرية ، فقد لجأ إلى هذا الاسلوب للتعبير عن اللامعقول ، وفراغ الحقيقة ، وخواء الواقع ، فوجود الشخصيات غير المرئية تعبر عن عدم الوجود . فهي موجودة دون وجود حقيقي ، وهذا يتفق مع الفكرة الأساسية في المسرحية وهي « العدم » أو « اللاشيئية » التي تنعكس على الكراسي الخالية ، والمسرح الخالي ، والحياة الفارعة التي تصورها المسرحية[2]. ويرى يونسكو نفسه « أن معنى الشخصيات غير المرئية يشير إلى : حقيقة لم تتصح بعد في الخيال أو التصور أو هي ثمرة ذهن أضناه الاعياء فلم يقـو على التحليق في عالم الخيال ، وعجز عن ابتكار العالم الذي يريده ، فغلبه الاعياء والوهن ، واستأثرت به فكرة عدم وجود أي شخص أو أي شيء وغلبت عليه صورة العدم والموت »[3].

أما مثل هذا الحوار الذي يدور مس طرف واحد عند توفيق الحكيم فأنه لا يؤدي نفس الوظيفة الفكرية التي يؤديها عد يونسكو ، وذلك لاختلاف وجهة النظر لكل منهما إلى الحياة والإنسان ، والكون . فالأمر عند توفيق الحكيم لا يتعدى أنه يريد أن يجرب شيئا من هذا الاسلوب ويستخدمه كمؤثر يناسب الحو الإيقاعي للمسرحية ، والذي يبدو في ظاهره أنه يخلق عالما شبيها بعالم يونسكو . لذلك لا يصل في تعقيداته

(١) نبيل حلمي ، يونسكو ، ومشكلة اللغة ، المسرح ، ع ١١ ، نوفمبر ١٩٦٤ ص ٨٩ .
(٢) د. رشاد رشدي ، نظرية الدراما من ارسطو الى الان مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ، ١٩٦٨ ص ٢٤٧ .
(٣) د لطفي فام ، المسرح الفرنسي المعاصر ، سلسلة مذاهب وشخصيات ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٢٤٣ .

وتشابكه وتقطعه مثلما نجده في مسرحية الكراسي ، حيث تصبح الكلمات مجرد أصوات خالية من المعنى . ذلك أن يونسكو يرى أن اللغة التي نتواصل بها قاصرة حدا ولا تحقق أي نوع من أنواع التواصل ، أو التفاهم ، بل كثيرا ما تؤدي بنا إلى التقاطع ، وعدم التفاهم ، حتى يشعر الفرد أحيانا وكأنه في عزله عن مجتمعه بعد أن تقطعت وسائل الاتصال بينه وبين الاخرين مثل : العجوزان في الكراسي اللذان يعيشان في قلعة مهجورة تحيط بها المياه من كل جانب ، ولا يعرفان كيف يتصلان بأفراد المجتمع ، ولا بأي طريقة يخاطبانهم فاللغة عقبة في طريقهما . وما الخطيب الذي يستأجرانه ، إلا رمزا على جدب روح الإنسان واستحالة تفاهمه مع الاخرين وليس النطق بالكلمات والعبارات وتبادلها مع الاخرين عند يونسكو دليله على إمكانية التحاطب بين البشر ، فكثيرا ما تبدو هذه الكلمات والعبارات جوفاء ، مفرغة من أي معنى ومن أي إنفعال[1]، كما يبدو في حديث الشيخ وروجته ، حيث تلتقط الكلمة الاخيرة من حديث الشيخ ، وترد عليه بنفس طريقته فهي مجرد صدى وهذا ما يشير إلى أن الكلام الذي يصل بين المتكلم ، والسامع يفتقر إلى المعنى في ذهن كليهما ، وهكذا يدور الحديث بينهما دون أن يجني أحدهما أي فائدة أو معنى :

الشيخ : إن جلالته طيب جداً، لن يذهب جلالته هكذا دون أن يصغي إلى كل شيء ، وأن يستمع إلى كل شيء .

العجوز : (صدى) يستمع إلى كل شيء . . يستمع إلى كل شيء .

الشيخ : هو الذي سيتكلم باسمي . أنا لا أستطيع ذلك . ليست لدي الموهبة . . . لديه كل الأوراق ، وكل المستندات . . .

---

(١) نبيل حلمي، يوسكو ومشكلة اللغة، المسرح ع١١ نوفمبر ١٩٦٤ ص٩٠.

العجوز : (صدى) لديه كل المستندات[1] . . .

: : : : : : : :

وينقطع بعد ذلك الحوار ويصبح مجرد تكرار عبارات لا معنى لها :

العجوز : يجب أن يحضر الخطيب يا صاحب الجلالة .

الشيخ : سيحضر الخطيب

العجوز : سيحضر .

الشيخ : سيحضر .

العجوز : سيحضر .

الشيخ : سيحضر .

العجوز : سيحضر :

الشيخ : سيحضر ، سيحضر .

العجوز : سيحضر ، سيحضر[2] .

ويستمر الحوار على هذا المنوال ، مما يؤكد الفراغ واللامعنى .

هذا الحوار يشبه من بعض النواحي حوار الزوج والزوجة في مسرحية « يا طالع الشجرة » حين يتحدث هو عن الشجرة ، وتتحدث هي عن البنت[3] وقد أشرت إليه أثناء التحليل ، فالزوجة تردد الكلمة الأخيرة من حديث الزوج لتبني عليها ما في ذهنها ، فالحديث كأنه متقطع متواصل في آن واحد .

---

(١) Eugène ionesco, Théâtre d'eugene ionesco, tome I, les chaises, p.166.

(٢) Eugène ionesco, Théâtre d'eugene ionesco, Tome I, les chaises, p 167

(٣) انظر مسرحية يا طالع الشجرة ص ٤٣ - ٤٤ .

وقد يشير مثل هذا الحوار عند توفيق الحكيم أيضا إلى عدم التفاهم بين الزوجين ، مع أن عدم التفاهم هذا يأخذ شكلا آخر في نهاية المسرحية فيبدو وكأنه حقيقة بعد أن تعود الزوجة من اختفائها ثلاثة أيام ، إذ يؤدي عدم التفاهم هذا إلى ارتكاب جريمة قتل ، إلا أنه على الرغم من هذه النتيجة المأساوية ، لا يخدم اغراضا مثل التي يخدمها عدم التفاهم في مسرحية يونسكو . فالقتل في حقيقة الأمر ، لم يحدث نتيجة عدم التفاهم ، كما يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى ، وإنما يتم لاسباب أخرى . وتتضح هذه الأسباب حيث يعود عدم التفاهم بين الزوج والمحقق . والحوار الذي يدور بينهما قد يبدو في ظاهره ، أنه لا يحمل أكثر من ذلك ، ولكنه يفسح مجالا واسعا للاوعي الزوج ، فيفصح عن الاسباب الحقيقية التي تدفعه إلى قتل زوجته . إن دفن الزوجة تحت الشجرة ، وإن كان لم يقع بعد في هذه المرحلة من المسرحية ، إلا أن الفكرة قائمة في لاوعي الزوج وأحيانا تطفو على وعيه فيتحدث عن هذا الأمر كأنه شيء واقع بالفعل[1] .

نحن إذن ، لا نستشف من مسرحية توفيق الحكيم ، أية إشارة من خلال النسيج الدرامي ، إلى استحالة التفاهم بين البشر . هذه الفكرة التشاؤمية التي تطل دوما من خلال مسرح اللامعقول ، والتي تكون صلب الرؤية الفنية لدى يونسكو في مسرحية « الكراسي » إن عدم التفاهم عند توفيق الحكيم ، قائم على مفهوم آخر ، هو أن الذات هي مقياس لرؤية الأشياء ـ دون أن يسبغ على هذا المعنى موقفا تشاؤميا ـ والنظرة إلى العالم نظرة ذاتية بحتة ، وعدم الإيمان بالقيم الموضوعية باعتبارها الحقيقة الشاملة المطلقة . وقد رأينا أن كل مسرحيات توفيق الحكيم الرمزية ، قائمة على مثل هذه الفكرة التي تمتد جذورها إلى المذهب الرمزي ويسوقها توفيق

---

(١) انظر مسرحية يا طالع الشجرة ص ٦٢

الحكيم في شكل يكاد يكون مباشرا في هذا الحوار :

المحقق : هذا تزييف لمعاني الأشياء . .

الزوج : معاني الاشياء ؟ . . . ما هي هذه المعاني ؟ . . أنت تريدني أن أرى التفاهم أو السعادة كما تفهمها أنت لا كما أفهمها أنا . . .

المحقق : كما يفهمها كل الناس . . .

الزوج : وما شأني أنا بكل الناس ؟ . . أنا أتكلم عن نفسي[1] . . .

وفي مكان إخر :

المحقق : اشرح . . .

الزوج : وما جدوى دلك . . إنك لن تفهمني . إنك تفهم فقط ما تراه مفهوما لك[2] . .

فإذا كانت مسرحية يونسكو ، تعطي الاحساس بعزلة الإنسان ، واستحالة تفاهمه ذهنيا وفكريا مع الآخرين ، أو تجاوبه إنفعاليا ووجدانيا معهم فإن هدف توفيق الحكيم مناقض لهذه الرؤ ية تماما ، حين جعل من مقطع « يا طالع الشجرة » الفلكلوري الذي يبدو في ظاهره بلا معنى منبعاً غزيرا للمعنى فالكلمات التي تبدو بلا معنى في ظاهرها قد صارت عند توفيق الحكيم المرآة التي تعكس المشاعر الجياشة التي تفور في أعماق الحياة الداخلية لكل إنسان ، والبؤرة التي تلتقي فيها مشاعر الإنسانية وأشواقها وآمالها ، وأهدافها ، وهو لا يستخدم عناصر مسرح اللامعقول إلا باعتبارها أسلوبا ملائما للمضامين التي يريد أن يصبها في هذه المسرحية ،

---

(١) توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ص ٦٦.

(٢) نفس المصدر ص ٦٨.

فهو يشكلها تشكيلا خاصا ، وفقا لرؤيته الخاصة عن الكون والحياة والتي لا تمت بصلة لفلسفة اللامعقول .

والتشابه بين مسرحية « يا طالع الشجرة » وبين مسرحية « الكراسي » لا يقف عند العناصر التشكيلية ، ووسائل الاداء الفني ، وإنما يتجاوز ذلك إلى المحور الأساسي المحرك لأحداث المسرحية ، وبعض سمات البطل . إن هدف الشيخ في « الكراسي » ورغبته في أن يخرج بشيء مفيد للإنسانية حتى لو دفع ثمنا لذلك راحته وراحة زوجته لا يختلف عن هدف « بهادر » في إنشغاله بشجرته ، حتى لو دفع ثمنا لذلك حياة زوجته بل وحياته أيضا . حاول الشيخ أن يجعل حياته ذات معنى ، حين كرسها لخدمة الإنسانية بواسطة الرسالة التي يقول عنها : إنها تمثل خلاصة تجاربه في الحياة ، والتي يعتزم توجيهها إلى الناس ، معتقدا أنها تنقذهم مما الم بهم من أمراض العصر[١]. وبذلك تكتسب حياته معنى ويتحقق وجوده ، وهذا غاية ما يطلبه في الحياة[٢]. وهذا بالضبط ما يعتقده « بهادر » بشأن حياة زوجته التي يرى أنها بلا معنى إلا حين تقدم سمادا للشجرة العجيبة التي يود إنتاجها :

الزوج : ولكنها عندي بلا معنى إلا عندما أقدمها الآن غذاء للشجرة وتنمو بها نموها العظيم ، وتنتج ثمرها العجيب . .

الدرويش : البرتقال في الشتاء . . . والمشمش في الربيع . . . والتين في الصيف . . . والرمان في الخريف . . .

الزوج : نعم . . . نعم[٣] . .

---

(١) Eugène ionesco, Théâtre d'eugene ionesco, Tome I, Les chaises, p.165.

(٢) Ibid, p 169

(٣) توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ص ١٨٤ .

وفي سبيل تحقيق هذه الغاية وهي : الاكتشاف العجيب الذي يرى « بهادر » بأنه سيكون بلا شك : « من أهم اكتشافات عصر العلم الحديث »[1] سيكون على استعداد للتضحية بنفسه لو اقتضى الأمر ذلك . :

الزوج : لا داعي للامعان . . . قراري جاهز . . . ولا رجوع فيه . . . ولا شيء يجعلني أخاف أو احجم . . . ولو حكم علي بالاعدام . . . لأن حياتي بعد ذلك لا تساوي شيئا »[2]. . . .

هذا القول مشابه تماما لما يقوله الشيخ في مسرحية « الكراسي » : « أما بالنسبة لي وزوجتي المخلصة فبعد سنوات طويلة من الجد والعناء ، والتي كنا خلالها جنود قضية عادلة في سبيل تقدم الإنسانية ، لم يبق لنا إلا أن ننسحب . . في الحين ، لكي نقدم التضحية السامية التي لم يطلبها منا أحد ولكن مع ذلك سنؤديها »[3]. . . .

ومع أن التشابه متوفر أيضا ، حتى في نهاية المسرحيتين ، إذ أن الرسالة التي يعتزم الشيخ إبلاغها إلى الجمهور لا تصل إليهم لأن الخطيب الذي يستأجره لهذا الغرض ابكم ، وفي نهاية مسرحية يا طالع الشجرة يقدم لنا توفيق الحكيم الاحساس بفشل « بهادر » فيما يهدف إلى تحقيقه . مع هذا التشابه في النهايتين فإن مغزى المسرحيتين ، يختلف اختلافا شديدا . فعلى حين يجعل يونسكو بطله يبحث عن الحقيقة ليؤكد من خلال هذا البحث المضني ، الاحساس بالضياع ، وعبثية الوجود ، وفقدان الحياة لكل معنى ، وبعقم كل مجهود يبذل في سبيل استخلاص

---

(١) نفس المصدر ص ١٨٥.

(٢) نفس المصدر، يا طالع الشجرة ص ١٩٠

(٣) Eugène ionesco, Théâtre d'eugene ionesco, Tome I, les chaises, p.170.

هذا المعنى منها »[١] فإن المعنى عند توفيق الحكيم ينحرف عن هذه الفكرة المسرفة في الحس التشاؤمي إلى الجانب الآخر من القضية ، حين يجسم مأساة الأنسان في حيرته بين ارتباطه الاجتماعي وتطلعاته الروحية والفكرية ، وإحساسه الحاد بالتنازع القائم بين واقعه وبين طموحه وشوقه الشديد لمعرفة كنه المجهول . وهذا الصراع يمثل قيمة إيجابية في حد ذاته ومعنى هذا أن توفيق الحكيم يستخدم أسلوب يونسكو ليقدم من خلاله رؤية معارضة لوجهة نظر يونسكو ، وفلسفة اللامعقول بصفة عامة فاللامعقول عند أصحابه فلسفة قبل أن يكون أسلوب تعبير . أما مسرح توفيق الحكيم ، كما يقول « بابادويلو » فإنه : « يقوم على الطرف النقيض من الوجودية الحديثة و« اللامعقول » التي ترى الحياة ووجود الإنسان لا معنى له . . فحياة الإنسان عند توفيق الحكيم لها معنى : وهو سعي الإنسان الدائم إلى التوازن أو التعادل شأنه شأن الكواكب بين قواها فيما بينها ، ثم بالنسبة إلى قوى الكون الأخرى ، الظاهرة والخفية التي تحيط به من كل جانب ، وهو يناضل حتى لا تجذبه قوى العدم كما جذبت كواكب ضخمة . ووسيلة نضاله هي اكتشافاته الدائمة لمنابع قوى جديدة في أعماقه يناهض بها ويوازن ويعادل قوى الكون التي تهدده . هذه الاكتشافات الدائمة لنفسه ولقواه هي ذاتها غاية للوجود الإنساني ، أنبل غاية لحياة الإنسان هي اكتشافه الدائم لقواه ، لأن عملية الاكتشاف عنده تولد حركة خلق متجددة فيها كل معنى الحياة المثمرة ، لهذا كان لا بد أن يكون الإنسان صادقاً مع نفسه في اكتشافه لها وتلك رسالة الأدب الحقيقي في نظر الحكيم »[٢] .

---

(١) جون جاسر ، المسرح في مفترق الطرق ترجمة سامي خشبة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٧، ص ٤٧٩ .

(٢) Tewfick El Hakim, Pour Notre Terre, Traduction Française, F. Moussalemet A. Adopol, Introduction Par Alexandre Papa do Poulo, P. 25.

وقد يلح علينا سؤال هام ونحن بصدد هذه المسرحية هو : ما تبرير صياغة توفيق الحكيم لهذا العمل الفني بهذا الشكل ما دام لا يؤدي نفس المعنى ، ونفس الأهداف التي تتمثل في مسرح اللامعقول . . هل هو مجرد لجوء إلى هذا الشكل ليقال عنه أنه يساير أحداث التيارات العالمية كما ظن البعض[1]؟ . . أم أن هذا الشكل كان ضرورة فنية لا محيد عنها ؟ . .

في ظني أن التحليل السابق للمسرحية والمقارنة قد أجابا عن هذه الاسئلة بما فيه الكفاية . إن استخدام توفيق الحكيم لهذا الاسلوب لا يعني مطلقا أنه غير مفهومه عن الحياة والكون . فالرؤية الفنية والمعنى يشكلهما الفنان تبعا لتصوراته الخاصة . يقول توفيق الحكيم : « الفن هو الاسلوب أما الغاية فلا غاية . . ما الكون إلا اسلوب . . الاسلوب كل شيء عند كل خالق وفي كل خلق . . إن الخالق أعظم من أن يحبس إرادته في حدود غاية »[2] .

وطالما تحدث عن تأمله ساعات لأسرار صناعة الاسلوب ولم يتحدث قط عن اتباعه أو إعجابه بفلسفة معينة . وفي مقدمة « يا طالع الشجرة » ما يوضح أن اهتمامه كان منصبا على الأسلوب حين يقول : « وهذا الاتجاه الذي تسير فيه المسرحية ، وإن كان مسايرا لاتجاه ما يسمى بالمسرح الجديد اليوم في تحرره من الواقعية إلا أنه لا يخضع لنوع معين فيه . فإن طبيعتي الشخصية من جهة ، واستلهاماتي الشعبية المصرية من جهة أخرى لها دون شك ربما على رغمي ـ دخل كبير في تكييف نوعها تكييفا خاصا يمكن أن أسميه الآن مثلا : « اللاواقعية -الشعبية الفكرية »[3] .

---

(١) سعد توفيق سعدي، مدرسة اللامعقول وتوفيق الحكيم، المسرح، ع ٩ سبتمبر ١٩٦٤، ص ١٢٨ .

(٢) توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، مكتبة الاداب، القاهرة ١٩٧٢، ص ٦٦ ـ ٦٧ .

(٣) توفيق الحكيم، مقدمة يا طالع الشجرة ص ١٩ .

من كل ما تقدم نخرج بنتيجة هي : أن مسرحية « يا طالع الشجرة » ليست مسرحية عبثية ومع أن أسلوبها يتشابه في الظاهر مع اسلوب اللامعقول ، إلا أنها تهدف إلى خدمة أغراض بعيدة كل البعد عن أهداف اللامعقول كما أن هذا الشكل عند توفيق الحكيم يؤدي وظائف فنية جادة لا يمكن أن تؤدي بغيره . ولا شك أنه لم يحفزه إلى الكتابة على هذا النمط ، مجرد مجاراة العصر . والموضة ، ليقال عنه أنه يتطور مع الزمن ، ويشارك في أحدات الاتجاهات الفنية ، إنما يدفعه لذلك أمانة فنية ، وفي اعتقادي أنه أدى هذه الامانة على خير وجه حين أخرج هذا الأثر الرمزي المتعدد الطبقات وشارك به في اتجاهات المسرح العالمي الحديث .

* * *

المصادر والمراجع

(١) المصادر:

١ ـ ابسن (هنريك) ـ **البطلة البرية**، ترجمة: كامل يوسف (مكتبة الفنون الدرامية) رقم ١٦، مكتبة مصر، القاهرة (بدون تاريخ).

٢ ـ ابسن (هنريك) ـ **عندما نبعث نحن الموتى**، ترجمة، محمود سامي أحمد، مراجعة وتقديم دريني خشبة، سلسلة (روائع المسرح العالمي) رقم ٣٥، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة ١٩٦٣.

٣ ـ تشيكوف(انطون ـ **طائر البحر**، ترجمة، حنا مرقس، مراجعة حسن محمود، سلسلة (الف كتاب) رقم ١٩١ نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٩.

٤ ـ الحكيم (توفيق) ـ **أهل الكهف**، مكتبة الآداب، القاهرة (بدون تاريخ).

٥ ـ الحكيم (توفيق) ـ شهرزاد، الطبعة الثالثة، مكتبة الآداب، القاهرة (بدون تاريخ).

٦ ـ الحكيم (توفيق) ـ **بجماليون**، مكتبة الآداب، القاهرة (بدون تاريخ).

٧ ـ الحكيم (توفيق) ـ **الملك أوديب**، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٥٧.

٨ ـ الحكيم (توفيق) ـ **يا طالع الشجرة**، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٧٦.

٩ ـ ميترلينك (موريس) ـ **پلياس ميليزاند**، ترجمة محمد غنيمي هلال،

مراجعة وتقـديم، محمد منـدور، سلسلة (روائع المسـرح العالمي) رقم ٤٣ المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٦٤.

١٠ ـ Maeterlinck (Maurice), L'Oiseau bleu, ed. Fasquelle Paris 1976.

١١ ـ يـونسكو (يـوجين) Ionesco (eugène) Théâtre d'eugene ionesco, Tome I «Les Chaises», ed., galimard, Paris 1954.

(٢) المراجع :

١ ـ د. اسماعيل (عزالدين) ـ **قضايا الانسان في الادب المسرحي المعـاصر (دراسة مقارنة)**، الطبعة الثانية، دار الفكر، القاهرة ١٩٦٨.

٢ ـ د. اسماعيل (عزالدين) ـ **الشعر العربي المعـاصر، قضـاياه وظـواهره الفنية**، الطبعة الثانية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت ١٩٧٢.

٣ ـ د. أدهم (اسمـاعيـل) ود. ابـراهيم نـاجي. **تـوفيق الحكيم الفنـان الحائر**، دار سعد مصر، القاهرة ١٩٤٥.

٤ ـ ابراهيم (زكريا) ـ **مشكلة الفن**، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٧٦.

٥ ـ ألبيرِ يس (ر. م) ـ **تاريـخ الروايـة الحديثة**، ترجمـة، جورج سـالم، الـطبعة الأولى، مكتبـة الفكـر الجـامعي، منشـورات عـويـدات، بيروت ١٩٦٧.

٦ ـ أمـين (علي مصـطفى) ـ **بـين ابسن وتشيكـوف**، مكتبـة نهضـة مصـر القاهرة (بدون تاريخ).

٧ ـ بنتـلي (ايريـك) ـ **نظرة المسـرح الحديث**، تـرجمة يـوسف عبـدالمسيـح ثروت، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد ١٩٧٥.

٨ ـ بيكلين (أ) وف. لاكشين. وسكافتسوف، **تشيكوف بين القصة والمسرح**، ترجمة د. حياة شراره، دار القلم، بيروت ١٩٧٥ .

٩ ـ براد برووك (ميوريل) ـ **ابسن النرويجي**، ترجمة فؤاد كامل وكامل يوسف (مكتبة الفنون الدرامية) رقم ٢٢ دار للطباعة القاهرة (بدون تاريخ) .

١٠ ـ بروستيان (روبرت) ـ **المسرح الثوري (دراسات في الدراما الحديثة من ابسن الى جان جنيه)** ترجمة، عبدالحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة (بدون تاريخ) .

١١ ـ توشار (بيير أجيه) ـ **المسرح وقلق البشر**، ترجمة د. سامية أحمد أسعد، الهيئة المصرية العامة، القاهرة ١٩٧١ .

١٢ ـ جاسنر (جون) ـ **المسرح في مفترق الطرق**، ترجمة سامي خشبة، مراجعة د. رشاد رشدي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٧ .

١٣ ـ د. الجندي (درويش) ـ **الرمزية في الأدب العربي**، مكتبة نهضة مصر القاهرة ١٩٥٨ .

١٤ ـ د. الحجاجي (أحمد شمس الدين) ـ **الاسطورة في المسرح المصري المعاصر (١٩٣٣ ـ ١٩٧٠)**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٥ .

١٥ ـ د. حقي (يحيى) ـ **خطوات في النقد**، مكتبة دار المعرفة، القاهرة ١٩٦٣ .

١٦ ـ الحكيم (توفيق) ـ **التعادلية**، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٧٦ .

١٧ ـ الحكيم (توفيق) ـ **توفيق الحكيم يتحدث** (مجموعة أحاديث له من

مختلف الصحف والمجلات) مطابع الأهرام التجارية، القاهرة ١٩٧١.

١٨ ـ الحكيم توفيق ـ **فن الأدب**، مكتبة الآداب، القاهرة (بدون تاريخ).

١٩ ـ الحكيم (توفيق) ـ **تحت شمس الفكر**، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٧٢.

٢٠ ـ الحكيم (توفيق) ـ **زهرة العمر**، الطبعة الثانية، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٤٤.

٢١ ـ الحكيم (توفيق) ـ **سجن العمر**، مكتبة الآداب، القاهرة (بدون تاريخ).

٢٢ ـ حموده (عبدالعزيز) ـ **البناء الدرامي**، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٧.

٢٣ ـ خشبة (دريني) ـ **أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات**، وزارة الثقافة والارشاد القومي، القاهرة ١٩٦١.

٢٤ ـ الدسوقي (عمر) ـ **المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها**، الطبعة الثالثة، دار الفكر، القاهرة ١٩٦٢.

٢٥ ـ دوارة (فؤاد) ـ **عشرة أدباء يتحدثون**، دار الهلال، القاهرة ١٩٦٥.

٢٦ ـ دوارة (فؤاد) ـ **في النقد المسرحي**، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة ١٩٦٣.

٢٧ ـ ديتشي (دفيد) ـ **مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق**، ترجمة د. محمد يوسف نجم، مراجعة د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت ١٩٦٧.

٢٨ ـ د. الربيعي (محمود) ـ في نقد الشعر، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٨.

٢٩ ـ د. الربيعي (محمود) ـ قراءة الرواية، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٤.

٣٠ ـ د. رشدي (رشاد) ـ نظرية الدراما من أرسطو الى الآن، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٨.

٣١ ـ رسلان (اسماعيل) ـ الرمزية في الأدب والفن، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة (بدون تاريخ).

٣٢ ـ د. شكري (غالي) ـ ثورة المعتزل، دراسة في أدب توفيق الحكيم، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٦.

٣٣ ـ الشوباسي (مفيد) ـ الأدب ومذاهبه، الهيئة المصرية العامة، القاهرة ١٩٧٠.

٣٤ ـ د. عبدالرحمن (ابراهيم) ـ دراسات مقارنة، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٥.

٣٥ ـ د. عبدالبديع (لطفي) ـ التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستاطيقا، الطبعة الأولى، مكتبة النهضة، القاهرة ١٩٧٠.

٣٦ ـ د. عتمان (أحمد) ـ المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٨.

٣٧ ـ د. العشماوي (محمد زكي)ـ دراسات في أدب المسرح، الطبعة الأولى مؤسسة المطبوعات الحديثة ١٩٦١.

٣٨ ـ د. عوض (رمسيس) ـ توفيق الحكيم الذي لا نعرفه (صفحات مجهولة من أدب الحكيم)، دار الشعب، القاهرة ١٩٧٤.

٣٩ ـ د. عوض (لويس) ـ دراسات في النقد والأدب، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٤ .
ـــ دراسات في أدبنا الحديث، الطبعة الأولى، دار المعرفة، القاهرة ١٩٦١ .

٤٠ ـ د. عيد (رجاء) ـ دراسة في أدب توفيق الحكيم، منشأة المعارف، الاسكندرية ١٩٧٧ .

٤١ ـ عيد (كمال) ـ دراسات في الأدب والمسرح، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٦ .

٤٢ ـ غريب روز ـ النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٥٢ .

٤٣ ـ د. فام (لطفي) ـ المسرح الفرنسي المعاصر، سلسلة (مذاهب وشخصيات) الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة، ١٩٦٤ .

٤٤ ـ فرجسون (فرانسيس) ـ فكرة المسرح، ترجمة جلال العشري، مراجعة وتصدير دربني خشبة، دار النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٤ .

٤٥ ـ فهمي (فوزي أحمد) ـ المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة ١٩٦٧ .

٤٦ ـ فيشر (ارنيست) ـ ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة، ١٩٧١ .

٤٧ ـ كرم (انطوان غطاس) ـ الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت ١٩٤٩ .

٤٨ ـ لانـداو (يعقوب م.) هـ. أ. رجب ـ **دراسات في المسـرح والسينما عند العرب**، ترجمة وتعليق أحمد المغازي، الهيئـة المصريـة العامـة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.

٤٩ ـ المسيدي (عبدالسلام) ـ **الاسلوبية والاسلوب (نحـو بديـل ألسنى في نقد الأدب)**، الدار العربية للكتاب ليبيا، تونس ١٩٧٧.

٥٠ ـ د. مقلد (طـه عبدالفتـاح) ـ **الحوار في القصـة والمسرحيـة والاذاعـة والتليفزيون**، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥.

٥١ ـ د. مندور (محمد) ـ **المسرح النثري، الحلقة الثانية من مسرح تـوفيق الحكيم**، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٠.

٥٢ ـ د. منـدور (محمد) ـ **الأدب ومـذاهبه**، دار نهضـة مصـر، القـاهـرة (بدون تاريخ).

٥٣ ـ د. منـدور (محمد) ـ **فن الأدب والنقـد**، الهيئـة المصـريـة العـامـة، القاهرة، ١٩٧٣.

٥٤ ـ ميرهوف (هانز) ـ **الزمن في الأدب**، ترجمة د. اسعد رزق، مراجعة العوضي الوكيل، مطابع سجل العرب، القاهرة ١٩٧٢.

٥٥ ـ مليت (فـرديب) ـ جيرالـدايس بنتلي **فن المسـرحية**، نـرجمـة صـدقي حطاب مراجعة د. محمد السمرة، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦.

٥٦ ـ ميـور (كنيت) ـ **شكسبير وراسيـن، وابسن في مـراحلهم الاخيـرة**، تـرجمة عبـدالله حسين، مـراجعة د. نـظمي لـوقـا، دار الكتـاب العربي، القاهرة ١٩٦١.

٥٧ ـ د. ناصف مصطفى، **الصورة الأدبية**، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٥٨.

ـــ **مشكلة المعنى في النقد الحديث**، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٠.

٥٨ ـ نيكول (الارديسي) ـ **المسرحية العالمية**، ج ٣ ترجمة عبدالحافظ متولي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة (بدون تاريخ).

٥٩ ـ هايمن (ستانلي) ـ **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، ترجمة د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠.

٦٠ ـ هلال (محمد غنيمي) ـ **الأدب المقارن**، الطبعة الثالثة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٢.

٦١ ـ هلال (محمد غنيمي) ـ **فن النقد المسرحي**، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٥.

٦٢ ـ هلال (محمد غنيمي) ـ **دراسة ونماذج في مذاهب الشعر ونقده**، دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة (بدون تاريخ).

٦٤ ـ وارين (أوستن) ـ رينيه ويلك، **نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الدين الخطيب المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاحتماعية، دمشق ١٩٧٢.

٦٥ ـ وليامز (ريموند) ـ **المسرحية من ابسن الى اليوت**، ترجمة د. فايز اسكندر، مراجعة سعيد محمد خطاب، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة ١٩٦٣.

٦٦ ـ وهبه (مجدي) ـ **معجم مصطلحات الأدب، انجليزي فرنسي عربي**، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤.

الدوريـــات

الآداب (البيروتية) العـدد الثامن والتـاسع، أغسـطس، سبتمبر ١٩٦٤، الواقعية الشعرية في مسرح تشيكوف، صبري حافظ.

الكـاتب، السنة السـادسة عشـرة ـ العدد ١٧٨ ـ ينـايـر ١٩٧٦. الثقـافـة الاغريقية في أدب توفيق الحكيم، د. أحمد عثمان.

المسرح (المصرية) العدد السادس، يونيو ١٩٦٤، ندوة حـول مسرحيـة «يا طالع الشجرة». ، العدد التـاسع، سبتمبـر ١٩٦٤، مشكلة المعنى في المسرح، عبدالعليم الأبيض.

العـدد التاسـع، سبتمبر ١٩٦٤ ـ مشكلة الشكـل في مسرح تـوفيق الحكيم، محمد عبدالعزيز.

العدد التاسع، سبتمبر ١٩٦٤ ـ مدرسة اللامعقول وتوفيق الحكيم، سعد توفيق حمدي.

العدد التاسع، سبتمبر ١٩٦٤ ـ يونسكو، تأليف رتشاردن، عـرض ماهر شفيق.

العدد الحادي عشر، نوفمبر ١٩٦٤ ـ يونسكو، مشكلة اللغة، نبيـل حلمي.

العدد الحادي عشر، نوفمبر، ١٩٦٤، الخطوط العريضة في مســرح يونسكو، د. نعيم عطية.

العـدد العشـرون، أغســطس ١٩٦٥، درامـا انــطون تشيكـوف، د. رشاد رشدي.

العـدد السـابـع والعشـرون، مــارس ١٩٦٦، انـطون تشيكــوف والنورس ،د. أمين العيوطي.

العدد التاسع والعشرون، مايو ١٩٦٦، البناء الدرامي عند تشيكوف، د. رشاد رشدي.

العدد التاسع والعشرون، مايو ١٩٦٦، موريس ميترلينك المأساوي في الحياة اليومية، فاروق عبدالوهاب.

العدد التاسع والعشرون، مايو ١٩٦٦، موريس ميترلينك المأساوي في الحياة اليومية، فاروق عبدالوهاب.

العدد التاسع والعشرون، مايو ١٩٦٦ - موريس ميترلينك والمذهب الرمزي، د. فايز اسكندر.

العدد الرابع والاربعون، اغسطس ١٩٦٧، هزات في المسرح العالمي المعاصر، د. عبدالمنعم اسماعيل.

العدد السادس والاربعون، اكتوبر ١٩٦٧، هزات في المسرح العالمي المعاصر، د. عبدالمنعم اسماعيل.

العدد الثامن والاربعون، ديسمبر ١٩٦٧، تشيكوف وفن المسرح، تأليف و. هـ. برافورد، ترجمة، فؤاد دوارة.

المسرح والسينما (المصرية) العدد الخمسون، فبراير ١٩٦٨، المسرح الجديد في فرنسا، محاضرة لجان موريس جواتييه.

الهلال (عدد خاص عن توفيق الحكيم) العدد الثاني، السنة السادسة والسبعون، فبراير ١٩٦٨.

المراجع الأجنبية

1- Abul Naga (Atia), **Les sources Françaises du théâtre Egyptien (1870- 1939),** Snd, Alger 1972

2- **Bibliographie des auteurs modernes de langue Française (1801-1956),** Paris 1956.

3- Clouard (Henri), **Histoire de la litterature Française du symbolisme a nos Jours de (1915- 1940),** Tome I, II, Albin Michel, Paris 1957.

4- Castex (George), **Autour du symbolisme,** Librairie Jose Corti, Paris VIE (S.d).

5- **Cinquante ans de la litterature Egyptienne,** La Revue du Caire 1953.

6- Dictionnaire des lettres Françaises, le 19e Siecle, Paris 1972.

7- El Hakim (Tewfick), **Pour Notre Terre,** Traduction Française, F. Moussalem et A. Adopol, introduction par Alexandre papadopoulo la revue du Caire, Le Caire 1958.

8- **Grand Larousse ensyclopedique,** Tome IXe, Paris, 1964.

9- Haedens (Klever), **Une histoire de la litterature Française,** Bernard grasset, Paris VIe (S.d).

10- Lalou (René), **Histoire de la litterature Française Contemporaine de (1870- à nos jours),** Tome I, II, imprimerie des presses universitaires, Paris 1953.

11- Landau (Jacob M.), **Etude sur le théâtre et le cinema arabes,** traduit de l'anglais par Francine le cleac H), ed. G.P. Maisonneuve et larose, Paris 1965.

12- Lanson (Gustave), P. Tuffrau, **Manuel illustre d'histoire de la litterature Française,** 3e ed, Librairie hachette, Paris 1962.

13- **La rousse du XXe Siècle,** Paris 1932.

14- Maeterlinck (Maurice) **Le Trésor des humbles, 18**[e] ed, Sosiété du Mercure de France, Paris (S.d).

15- Martino (P), **Parnasse et Symbolisme,** 2[e] ed, librairie Armand Colin, Paris 1970

16- Michaud (Guy), **Message Poétique du symbolisme,** librairie Nizet, Paris 1966

17- Robichez (Jaque), **Le Symbolisme au théâtre** (Lugné-poe et les debuts de l'œuvre), Larche, Paris 1957.

تنويه

حصل خطأ على الغلاف فقد ورد كما يلي

تأثير الحكيم في المذهب الرمزي

والصحيح :

تأثّر الحكيم في المذهب الرمزي

فاقتضى التنويه

الفهرس

أما دراستي هذه فقد اقتصرت على جانب معين من توفيق الحكيم وهو الذي ينتمي إلى الاتجاه الرمزي . هذا الاتجاه يبدو أكثر وضوحا في مسرحياته « أهل الكهف » و« بجماليون » و« الملك أوديب » و« شهرزاد » و« ياطالع الشجرة » وعلى الرغم من إشارات النقاد المتكررة إلى تأثير الحكيم بالمذهب الرمزي ، وخاصة في آثاره المسرحية الأولى ، فإن هذا الجانب لم يحظ بدراسة كافية ، فبينما يعترف البعض صراحة برمزية هذه الآثار وصلتها بالمذهب المعروف ينتهي في نفس الوقت في تفسير هذه الأعمال إلى طريق مسدود توقفنا أمام فكرة واحدة ، أو مستوى فني واحد ، لهذه المسرحيات تنطمس معه كل الدلالات الرمزية والخلجات الايحائية ، وتتحول معه الشخصيات إلى مقولات فكرية ، وتدرس الأعمال الفنية على أساس هذه المقولات للوصول إلى نتائج محددة ، كما لو كنا بإزاء معادلة جبرية ، أو قياس هذه النتائج على الواقع الملموس من حياة المجتمع ، أو حياة الفنان الخاصة لاكتشاف صحتها أو خطئها . وفي هذه الحالة لا بد أن نصل إلى نتائج خاطئة والحقيقة أن الخطأ والتناقض لا يكمنان في العمل الفني ، بقدر ما يكمنان في المنطق النقدي وكأنه من الضروري للشخصية الفنية أن تجيء مطابقة لبعض النماذج البشرية الحية التي التقينا بها في حياتنا العادية . إن مثل هذا التعامل مع العمل الفني وتحويله إلى فكرة مجردة ، يجمد الرمز ، ويحصر معناه في إطار ضيق يهمل كل العلاقات المتداخلة بين الفكرة والتجربة .

دار الحداثة
للطباعة والنشر والتوزيع ش.م.م.
لبنان - بيروت ص ب ١٤/٥٦٣٦